<36609050560013

Zur

Geschichte der Musik

in

Preußen.

ohne

Ein historisch-kritischer Versuch

von

G. Döring,
Königl. Musik-Director.

Erste Lieferung.

1. Musikalische Erscheinungen in Preußens Vorzeit.
2. Die Musik in Preußen seit dem Eingange der Reformation bis zu Ende des 16. Jahrhunderts.
3. Die Musik in Preußen (Westpreußen) im 17. Jahrhundert.

Elbing,

Verlag von F. W. Neumann-Hartmann.

1852.

NB. Das Werk erscheint in 6 Lieferungen, die in viertel- bis halbjährigen Zeiträumen ausgegeben werden. Subscriptionspreis à Lieferung 7 Sgr. 6

Zur

Geschichte der Musik

in

Preußen.

Ein historisch-kritischer Versuch

von

G. Döring,
Königl. Musik-Director.

Elbing,
Verlag von F. W. Neumann-Hartmann.

1852.

Den Manen

Carl's von Winterfeld,

des ersten Schriftstellers

über

die Musik in Preußen.

Vorwort.

Die vorliegend begonnene Schrift will, wie solches schon in ihrer Ankündigung ausgesprochen worden, durch möglichst zahlreiche Nachrichten aus allen Theilen der Provinz die Vorarbeiten zu einer dereinstigen Geschichte der Musik in Preußen eröffnen; sie will das Bewußtsein dessen, was für die Musik und in derselben bereits in unserm Vaterlande geschehen ist, zu einer größern Ausdehnung und Geltung bringen und sodann noch in ihren letzten Abschnitten den musikalischen Bestrebungen und Leistungen unserer gegenwärtigen Generation die gebührende literarische Anerkennung zu vermitteln suchen.

Indem ich hiemit die diesem Unternehmen gewidmeten ersten Bogen der Oeffentlichkeit übergebe, darf ich wohl das Vertrauen aussprechen, die Kritik werde einer Arbeit, die außer einigen trefflichen Darstellungen

meines verewigten Freundes C. v. Winterfeld nur spärliche Quellen fand, eine nachsichtsvolle Beurtheilung angedeihen lassen. Eben so glaube ich mich der Hoffnung hingeben zu dürfen, die geehrten Subscribenten werden in dem Umstande, daß ich statt der angekündigten lexikalischen Form die chronologische Darstellung gewählt habe, keinen Grund zur Unzufriedenheit finden wollen. Schon lag der erste Theil des nach dem ursprünglichen Plane verfaßten Manuscriptes zum Druck geordnet, als mehrseitige Aufforderungen von geschätzter Hand mich veranlaßten, den historischen Weg einzuschlagen. Obwohl die hiemit verbundenen großen Schwierigkeiten nicht verkennend, so mochte ich doch nicht unterlassen, jenen Aufforderungen Folge zu geben, da sich auf diesem Wege nicht allein der Vortheil des Uebersichtlichen und der Gruppirung, sondern zugleich auch die Gelegenheit darbot, im Verlauf der Darstellung auf eine Menge interessanter Thatsachen hinzudeuten, die sich eben nicht an die Namen musikalischer Personen knüpfen und die bei Befolgung des frühern Planes von der Aufnahme ausgeschlossen sein würden. So haben sich denn die Zeichnungen einzelner Gestalten in historische Bilder, und die Biographieen unserer Künstler und Dilettanten in den Versuch einer Geschichte der vaterländischen Musik verwandelt, oder vielmehr verwandeln wollen, denn nur zu wohl erkenne ich die Schwäche der Ausführung und das Fragmentarische der mir zu Gebote stehenden Materialien.

Aber noch stets ist es eine unverkennbare Richtung aller nicht von politischen Stürmen aufgeregten Zeiten gewesen, Vaterländisches zu erforschen, festzustellen und zu bewahren. Auch in Preußen hat sie sich vielfach offenbart und für Wissen und Gesinnung segensreiche Früchte getragen. — Sie wird, so hoffe ich fest, auch dies Unternehmen unterstützen und weiter fortführen helfen. Mancher freundlichen Hilfe bei meinen Bemühungen bin ich bereits zum Danke verbunden, Vielen werde ich bis zur Beendigung meiner Arbeit noch zu danken haben, und eine angenehme Pflicht soll es mir dann sein, dies namentlich und öffentlich auszusprechen.

Dir aber, mein unvergeßlicher Freund und hoher Meister, durch dessen in der Geschichte des Vaterlandes schon längst gefeierten Namen ich das erste Blatt dieser Schrift, wenngleich in tiefer Wehmuth schmückte, Dir, der sich so oft herabließ, mich zu belehren und mit liebreichen Worten in meinem Streben zu ermuntern: Dir werden stets die Gefühle unbegränzter Verehrung dauern. Ein plötzlicher Tod entriß Dich unerbittlich dem Irdischen und schon wandeltest Du im Reiche seliger Harmonieen, bevor ich das letzte Zeichen Deiner Freundschaft empfing. Schon hatte der Genius heiliger Tonkunst Dich mit dem Lorbeer gekrönt, den er auf himmlischen Gefilden für Dich erzog, als noch die Jünger dieser Kunst die Wiederbelebung der Gesänge entschlafener Meister von Dir hofften.

Mein Dank vermag Dich hienieden nicht mehr zu erreichen; aber ich freue mich der Thränen eines vielleicht baldigen Wiedersehens, wenn anders jener Ort noch Thränen gestattet.

Elbing, am 1. Juli 1852.

G. Döring.

Zur

Geschichte der Musik

in

Preußen.

Ein historisch-kritischer Versuch

von

G. Döring,

Königl. Musik-Director.

Elbing,

Verlag von F. W. Neumann-Hartmann.

1852.

Mein Dank vermag Dich hienieden nicht mehr zu erreichen; aber ich freue mich der Thränen eines vielleicht baldigen Wiedersehens, wenn anders jener Ort noch Thränen gestattet.

Elbing, am 1. Juli 1852.

G. Döring.

I.

Musikalische Erscheinungen
in Preußens Vorzeit.

Es gehört mit zu den wesentlichen Erfordernissen der Bildung, die Begebenheiten früherer Zeiten zu kennen. Sehr lehrreich und anziehend ist die Geschichte des physischen und geselligen Lebens, doch wird sie nur erst erklärt und anschaulich gemacht durch die Kenntniß des Einflusses, welchen Wissenschaft und Kunst, sei es auf einzelne Individuen oder auf ganze Völker ausübten. Ihr Einwirken giebt den Maaßstab zur Beurtheilung aller geistigen und gemüthlichen Zustände. Ob die Generationen der Vorzeit in rohem Stumpfsinne dahin lebten, oder ob sie einen erhöhten sittlichen Genuß des Daseins empfanden, entscheidet sich demnach zugleich mit der Frage, ob sie durch Wissenschaft und Kunst cultivirt waren.

Von hoher Wichtigkeit ist es daher, zu erforschen, wo und in welchem Grade sich beide einheimisch fanden. Zeugnisse namhafter geistiger Bildung treten uns in den Werken der Schriftsteller vieler alten Völker mit überraschender Wahrheit entgegen. Aeußerung des Gemüthslebens aber und der Empfindung ist die Musik, und auch diese suchen wir im Alterthume nicht vergebens. Sie stellt sich, wo wir sie auch finden, als eine Sprache des Gefühls dar, als ein erhöhter Ausdruck geistiger Stimmung, als eine Vermittlerin zwischen

den Menschen und der Gottheit. Gehen wir also bis zu ihren ersten Spuren hinauf, und es wird sich uns ein belehrender Blick in die Geschichte der Völker erschließen.

Doch nicht allein als Führerin zu dem Bilde des frühern Lebens ist uns die Musik wichtig; das Studium ihrer Geschichte ist zugleich der naturgemäße Weg zur Kenntniß ihres eignen innern Wesens, sowie ihrer äußern Mittel. Wie sie allmählig vom einzelnen unartikulirten Laute bis zur tausendgliedrigen sinnvollen Tondichtung, vom bewußtlosen Lallen des ersten Menschen bis zu den unzähligen Combinationen der heutigen Tonkunst sich herangebildet habe, können wir nur auf geschichtlichem Wege erfahren.

Nachstehende Darstellungen sollen sich mit den musikalischen Erscheinungen in Preußen beschäftigen und dieselben dem Freunde der Culturgeschichte in chronologischer Reihenfolge vorzuführen versuchen. Unsere Forschungen beschränken sich demnach auf den kleinen Theil des nördlichen Europas, dessen Geschichte sich kaum über sieben Jahrhunderte erstreckt, und der nur erst in Folge seiner Germanisirung durch den deutschen Orden in die Reihe der civilisirten Länder getreten ist.

Während unter einem freundlichern Himmel Klima und Temperament den Sohn einer glücklichen Natur begünstigen, während dort bei den in geistiger Regsamkeit erstarkten Völkern schon Musik und Dichtkunst blühen, sehen wir die Bewohner unsers Nordens noch in fast klangloser Nacht schlummern. Bereits haben jene sich einen geordneten, regelmäßigen Gesang geschaffen, wenn hier in stetem Kampfe um die nothwendigsten Bedürfnisse des Lebens nur noch einzelne Laute des Schmerzes und der Lust ertönen.

Wissen wir nun aber auch, daß die Wiege der europäischen Cultur im fernen Süden gestanden, so darf es uns doch nicht scheinen, als ob die Gabe der Töne von der gütigen Natur irgendwo versagt worden sei. Sie konnte sich dort unter dem Schutze des Christenthums und des geselligen Lebens frühzeitig zur Kunst erheben; aber auch schon den Urbewohnern Preußens ist sie eine Sprache der Empfindung,

ein Organ der Poesie und religiöser Feierlichkeiten geworden. Nicht mehr als eine Aeußerung roher Kräfte stellt sie sich uns hier in bloß rhythmischen Versuchen dar, sondern es zeigen sich auch schon in Melodieen die Bilder sanfterer Gefühle, innerer Ruhe und äußern Wohlbefindens. Oder wollten wir jene Melodieen, deren Worte uns zum Theil noch aufbewahrt worden sind, unbeachtet verhallen lassen? Wir erkennen in ihnen den Klagegesang um einen geliebten Todten*), das Abschiedslied der das väterliche Haus verlassenden Braut**), den Hymnus des opfernden Priesters***) und finden in diesen Fragmenten hinreichende Beläge, den alten Preußen wenigstens die Anfänge des Volksgesanges vindiciren zu können; ja wir glauben mehr als eine bloße Conjectur auszusprechen, wenn wir ihnen, den Stammverwandten der Litthauer, also der Völkerschaft, deren Dainos eine seltene Blüthe der Volkspoesie bekunden, eine, obgleich nicht zur Ausbildung gelangte, musikalische Begabung beimessen.

Ihre Lieder sind verstummt, ihre Nationalität ist unter den ehernen Tritten der deutschen Ordensritter erstorben. Die neuen Herren des Landes jedoch, obschon sie dem Christenthume sofort Kirchen und der Civilisation Städte erbauten, scheinen eine längere Zeit hindurch nur den Mönchs- und Schlachtgesang gekannt zu haben. Als letztern nennt uns di Geschichte das „Wir glauben all' an einen Gott ɾc." und „Christ ist erstanden ɾc." Ersterer bestand aus den uralten Chorälen der römischen Kirche und fand eine häufige Anwendung, denn alle Brüder eines Convents, so Geistliche als Laien, mußten täglich zum gemeinsamen Gottesdienste kommen

*) Halele, lele, y procz ty umart? Warum bist du gestorben?

**) O hue, o hue, moy mily sowizty Panike etc. Mein liebes heiliges Feuer, wer wird dich ferner hüten und bewahren?

***) Du vertreibst den Winter,
Du bringst die Lust des Frühlings wieder,
Durch dich grünen die Aecker und Gärten,
Durch dich blühen die Wälder und Gebüsche ɾc.
S. Hartknoch altes und neues Preußen, S. 179, 132, 167.

und die ihnen genau vorgeschriebenen Gesänge und Gebete halten. Doch auch über die Ordensregel hinaus sehen wir den durch den christlichen Cultus genährten Kunstsinn wachsen. Bereits in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts begannen Dichtkunst und Musik in dem Ordenshaupthause Marienburg einheimisch zu werden. Luther von Braunschweig, des Ordens ruhmwürdiger Meister (1331—1335), war selbst Dichter und Sänger. Ein Gleiches ist von dem Ordensmarschall Siegfried von Dahenfeld zu rühmen. Bei Beiden wechselte Harfe und Schwert, je nach den Tagen des Friedens und des Kampfes.*)

Nicht minder besaß die Musik auch in Konrad von Jungingen (1393—1407) einen eifrigen Beförderer und Pfleger, gleichviel wie sie auch erscheinen mochte, ob im Gesange, im Saitenspiele oder in dem rauschenden Klange der Trompeten und Posaunen. An seinem Hofe war nicht bloß eine Art von musikalischer Capelle eingerichtet, sondern es fanden sich auch, da Konrad's Liebe zur Musik auch im Auslande bekannt war, selbst aus fernen Ländern, aus Schweden, Böhmen, Oestreich, Franken, Baiern, sogar aus Mailand, reisende Künstler ein. Bei Gelegenheit eines Besuches, mit welchem im Jahre 1400 die Königin von Dänemark das

*) Des Meisters Beispiel — er besang unter andern das Leben der heil. Barbara — erweckte damals im Ordenslande auch manches andere Talent zu glücklichen Versuchen. Der Ordenspriester Jeroschin übersetzte die Chronik des Peter von Dusburg in deutsche Reime. Ein anderer uns unbekannter Dichter gab den Propheten Daniel in einer poetischen deutschen Uebersetzung. Es entstand in Folge seiner Ermunterung auch die dichterische Periphrase des Buches Hiob. In solcher Weise wurde unter Luther von Braunschweig das Ordenshaupthaus Marienburg der Aufenthaltsort der ersten Sänger und Dichter. Er verbesserte ferner den Schulunterricht und bekundete seine Vorliebe für den Kirchengesang dadurch, daß er die Theilnahme der Jugend an demselben ausdrücklich anordnete. Nicht selten fand man ihn selbst auch singend unter dem Chore mitten unter den Geistlichen. Voigt, Gesch. Pr., Bd. 4, S. 516.

Ordenshaus beehrte, ließ sich während der Messe in des Hochmeisters Capelle ein Violinspieler (Fedeler) hören. Ein Capellan des Convents zu Papau wurde von dem Hochmeister mit einer Ehrengabe belohnt, weil er „so wol sang, zam (als) die Nachtigall".

Auch unter den Bewohnern des Landes, die um jene Zeit schon größtentheils aus deutschen Einwanderern bestanden, zeigten sich vielfache Aeußerungen des musikalischen Sinnes. In Thorn erbaute ein Mönch des grauen Klosters bereits 1343 eine Orgel, und, obschon sie nur 22 Pfeifen enthielt, so zog sie, als ein bisher noch ungekanntes Kunstwerk, doch zahlreiche Beschauer und Hörer von nah und fern herbei. Aehnliche Orgeln besaßen um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts auch schon die Kirche des Haupthauses zu Marienburg und die Domkirche zu Königsberg*) und seit 1397 auch die St. Nikolai-Kirche zu Elbing. Auch besaitete Tasteninstrumente werden um jene Zeit schon hie und da in Preußen vorhanden gewesen sein. Ulrich von Jungingen (1407 bis 1410) schenkte der Gemahlin des Großfürsten Witold ein Clavicordium. Der Gesang aber war, wie bereits früher erwähnt, schon zu Luthers von Braunschweig Zeit ein Gegenstand des Schulunterrichts geworden. Bei der in das Jahr 1381 fallenden Gründung der kneiphöfischen Schule zu Königsberg wurde es der Bürgerschaft ausdrücklich zur Pflicht gemacht, „den Kindern einen wissenden redlichen Schulmeister zu setzen, der ihnen allerlei freie Künste nach Gewohnheit der Schule in der Altstadt zu Elbing lese und seinen Chor mit Gesang halte." Kein öffentlicher Aufzug, keine religiöse Feierlichkeit durfte der Musik entbehren. Wenn der Hochmeister die Ordensstädte besuchte, wurde er von den Spielleuten des Orts und von dem Chore singender Schüler eingeholt. Bald sangen diese bloß zu seinem Empfange, bald bildeten sie den Chor im Gesange der Messe, bald auch theilten sie sich in zwei Chöre und sangen einen Wechselgesang. Einmal als Konrad von Jungingen in Königsberg einzog, meldeten

*) Hagen, Beschreibung der Domkirche zu Königsberg, S. 323.

des Meisters Ankunft ein Posaunenbläser, zwei Paar Pfeifer und acht Paar Trompeter, die vor ihm hergingen. Ihr schreiender Musikschall wechselte ab mit dem sanften Klange von vier Paar Lauten. Unter ähnlicher musikalischer Begrüßung pflegte der Meister oft auch in andern größern Städten einzuziehen. Es war die beliebteste Musik der damaligen Zeit. Bei einer Zusammenkunft der Ordensgebietiger in Elbing bliesen vor ihnen, als sie nach der Kirche zogen, drei Posaunenbläser, vier Pfeifer und fünf Trompeter. Beim Mittagsmahle in der Ordensburg trat ein Liedsprecher dem Meister gegenüber und stimmte in den Klang der Laute seinen ernsten Gesang an. Solche Liedsprecher, ähnlich den Barden und Troubadours anderer Völker, befanden sich, wie am Meisterhofe, so in jeder größern Stadt. Wahrscheinlich bestand ihre Kunst in Improvisationen, daher es auch erklärlich wird, daß sich keine ihrer Dichtungen aufgezeichnet findet*).

Zu diesem Bilde treten nun noch Gestalten hinzu, die, wenn sie dasselbe auch nicht verschönern, doch auch, als sich häufig wiederholende historische Erscheinungen hier nicht übersehen werden dürfen. Es hatten nämlich die in dem deutschen Volksleben schon früher bemerkten Gesellschaften umherziehender Spielleute und Pfeifer auch seit dem vierzehnten Jahrhundert ihren Eingang in Preußen gefunden. Sie konnten als „fahrende Lüde" und „begehrende Kympanien" nur wenig Ansprüche auf Achtung und bürgerliche Rechte begründen, zumal sie, um ihre musikalischen Künste besser belohnt zu sehen, denselben oft noch allerhand Possenspiel beimischten. Wie viel Veranlassung sie aber auch durch ihre Zudringlichkeit zu den ihnen in den Willküren einzelner Städte angedrohten Strafen gegeben haben mögen**), und selbst für den Fall,

*) Voigt, Geschichte Marienburgs, S. 221.

**) „Sie sollen nicht unbebot (uneingeladen) sich an die Tische drängen, sonst soll man sie in den Kak (an den Pranger) spannen." Voigt, Gesch. Marienburgs, S. 177. — Die Willkür von Kulm verordnet: „Kein Spielmann soll an Heiligentagen vor der Hauptmesse pfeifen, pauken oder fiedeln." Voigt, Gesch. Preußens, Bd. 6 S. 715.

daß ihre Lebensweise an die der römischen Ambubajenchöre erinnern sollte, so mögen wir hier doch nicht weiter mit ihnen rechten, einmal, weil wir in dem Umstande, daß sie geduldet und beschenkt wurden, ein Zeugniß für den musikalischen Sinn der Bewohner des Landes finden, sodann aber auch, weil ihr Umherziehen von einem Orte zum andern sie vorzugsweise als Verbreiter von Volksgesängen erscheinen läßt.

Ob nun aber das Volk auch selbst gesungen, kann nach Vorstehendem wohl nicht mehr als eine noch offene Frage betrachtet werden. Von dem Kirchengesange wissen wir, daß derselbe bereits seit Luthers von Braunschweig Zeit in den Schulen gelehrt wurde. Aber auch das weltliche Lied, der Volksgesang im engern Sinne, muß, nach den oben mitgetheilten, einem bewährten Geschichtsforscher entnommenen und zum Theil wörtlich wiedergegebenen Nachrichten über das damals in Preußen bereits sich äußernde musikalische Leben, als jedenfalls schon heranblühend gedacht werden.

Ferner ist zu berücksichtigen, daß ein großer Theil von Preußens Bevölkerung aus deutschen Einwanderern bestand, die ein und das andere, in ferner Heimath gesungene Lied auch hier landesüblich gemacht haben werden. Aber auch, abgesehen von diesen besondern Traditionswegen, ist anzunehmen, daß, wie in spätern Zeiten, so auch schon im 14. und 15. Jahrhundert, die Wogen des in Deutschland bereits mächtig herangewachsenen Volksgesanges ihre Wellen von einem Ende der deutschen Zunge bis zu dem andern trugen. Vermögen wir demnach die Existenz alter deutscher Volkslieder nachzuweisen, so halten wir uns berechtigt, diesen auch eine Heimath in Preußen zuzuerkennen. Und solche Lieder finden sich, wenn auch nur in dürftiger Zahl, noch hie und da verzeichnet*). Daß sie nicht noch jetzt im Munde des Volkes

*) Die limburger Chronik berichtet (S. Forkel, Geschichte der Musik, Bd. 2 S. 774):

In derselbigen zeit (1351) sang man ein neuw lied in Teutschen landen, das war gemein zu pfeiffen vnd zu trommeten vnd zu allen freuden: Wisset, wer den seinen je auserkieset vnd ohn

leben, kann bei dem Hinblick auf die Bildungsstadien, welche seit jener Zeit Sprache und Musik zurücklegten, nicht befremden. Zudem hat sich zu allen Zeiten das Schicksal des Verhallens und baldigen Verschwindens an vielen Volksliedern erfüllt, und schon Homer berührt einen Hauptgrund dieser Erscheinung, wenn er bemerkt, daß unter allen Gesängen dem neuesten gewöhnlich das lauteste Lob zufalle. Am ehesten wurden von dem Loose des Vergessenwerdens diejenigen Lieder betroffen, welche, weil nicht unmittelbar dem Gemüthsleben entsprossen, in demselben auch nicht festwurzeln konnten. Wundern wir uns also nicht, daß weder die tannenberger Schlacht, noch der Abfall Westpreußens von dem Orden, Ereignisse, die beide in ihren Folgen eine Reihe von Jahren hindurch das ganze Land durchzitterten, eine Tradition im Volksgesange gefunden haben. Vermuthlich aber ist der durch den Städtebund hervorgerufenen politischen und socialen Erregung ein Ausfluß in jenen Liedern geworden, von welchen Cyriac

alle schuld sein treuwen freund verliefet, der wird viel gern siegelos ꝛc.

In disser zeit (1356) sang man das Tagelied von der heiligen Passion, und war neu und machte es ein Ritter: O starker Gott, all unsre noth befehlen wir Herr in dein gebot ꝛc.

In derselbigen zeit (1359) sang und pfeiffe man das Lied: Gott geb ihm ein verdorben jar, der mich gemacht zu einer Nonnen, vnd mir den schwarzen mantel gab, den weissen rock darunder ꝛc.

In disser zeit (1361) sang man dis Lied: Aber scheiden, scheiden, das thut wahrlich wehe von einer, die ich gern ansehe.

Da sang man (1366) vnd pfeiff dis Lied: Schach, Tafelspiel ich nunmehr beginnen will.

Zu disser zeit (1374) war auf dem Mayn ein Münch, der machte die besten lieder vnd reihen in der welt von gedicht vnd Melodeyen vnd was er sung, das sungen die Leut alle gern, vnd alle Meister pfiffen, vnd andere Spielleut fürten den gesang vnd das Gedicht. Er sang dis lied: May, May, May, wunnigliche zeit menniglichen freuwde geit ꝛc.

Item sang Er: Der vntreuw ist mit mir gespielt ꝛc.

Dern lied vnd widergesang machte er gar viel vnd was das alles lustiglich zu hören.

Spangenberg in seiner sächsischen Chronik berichtet, daß sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts gemacht und gesungen wurden, um „die Oberkeit zu ermahnen, in der Regierung gleichmessigkeit zu halten, dem Adel nicht zu viel Freiheit und Gewalt zu verhängen, den Bürgern nicht zu viel Pracht und Geprengs zu verstatten, das gemeine Bauersvolk nicht über Macht zu beschweren, und jedermann Recht und Billigkeit widerfahren zu lassen."

Eine größere Lebenskraft, als die der Volkslieder selbst, kann von ihren oft noch zu spätern Texten benutzten Melodieen nachgewiesen werden*), und ohne Zweifel hat sich manche, schon zur Zeit des Ordens gesungene Weise bis in unsere heutige Musik übertragen. So dürfen wir z. B. aus Gründen, deren Auseinandersetzung hier zu weit führen würde, die von Paul Speratus dem Kirchenliede „Es ist das Heil uns kommen her" untergelegte Melodie für die eines schon im 15. Jahrhunderte, wohl auch noch früher vorhandenen weltlichen Gesanges halten. Sie wird uns also neben dem von dem Orden nach Preußen verpflanzten und schon dem 12. Jahrhunderte entstammenden „Christ ist erstanden" die Klänge vergegenwärtigen, welche, als aus ferner Vorzeit im Lande noch forttönend, unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.

Hat in vorstehender Betrachtung des frühern vaterländischen Volksgesanges die Conjectur nicht selten in Stelle des urkundlichen Factums treten müssen, so läßt sich diese Darstellung auch nur unter gleichen Umständen fortsetzen, wenn wir unsern Blick nochmals auf das Haupthaus des Ordens als auf einen Centralpunkt der damaligen Cultur in Preußen werfen. Das Treßler-(Hochmeister-Rechnungs-)Buch des Ordens nennt zwar musikalische Personen und die Art ihrer Belohnung, Nachrichten jedoch über die künstlerische Beschaffenheit ihrer Leistungen sind nicht vorhanden. Hier können also nur Consequenzen maaßgebend werden.

*) Die in den Kirchengesang aufgenommenen Volksmelodieen. N. P. Provinzial-Blätter B. 7 S. 401.

Wie die andern Künste in Preußen blühten, namentlich die Architektur, deren Werke mit den um jene Zeit in Deutschland schon vorhandenen sich auf gleicher Höhe hielten, so wird auch die Musik nicht zurückgeblieben sein. Man wird eine Kenntniß der damals in andern Ländern schon üblichen Kunstformen voraussetzen können, indem wir uns erinnern, daß durch die Kunstliebe und die Freigebigkeit der Meister die Marienburg zu einem Wallfahrtsorte fremder Künstler, selbst aus den fernsten Gegenden, erhoben worden war. Von diesen konnten sich die Kunstgenossen in der Ordensburg bisher noch nicht Gekanntes aneignen, von ihnen zum Wetteifer angespornt, werden sie sich in selbständigen, zu eignen Erfindungen sich ausdehnenden Leistungen versucht haben. Und wenn die in dem Treßlerbuche mit Auszeichnung genannten Spielleute Konrads von Jungingen „Herr Pasternak und Herr Hensel" sich auch nicht veranlaßt fühlten, ihre Namen, nach Art späterer Künstler, durch Anhängung welscher Endungen wohlklingender zu machen, oder sich durch Latinisirung derselben einen Anschein von Gelehrsamkeit zu geben, so wird ihnen doch die damals schon längst zur allgemeinen Geltung gekommene Diaphonie des Guido Aretinus, die Mensuralmusik des Franco von Köln, und die durch Marchettus von Padua und Johann de Muris ꝛc. vervollkommnete mehrstimmige Schreibart nicht unbekannt geblieben sein. Diese Annahme gewinnt an Kraft durch die bei Gerber befindliche Nachricht, daß Traugott Eugenius, Cantor zu Thorn, im Jahre 1490 funfzig mehrstimmige neue Lieder herausgegeben habe. Zwar muß bedauert werden, daß jene Lieder sich nicht mehr vorfinden lassen, indem dieselben außer einer Ansicht der harmonischen und contrapunktischen Kunst des Eugenius vielleicht auch eine Kenntniß der um jene Zeit im Lande gesungenen Melodieen gewähren würden, doch resultirt von der obigen Nachricht für die Geschichte der Musik in Preußen die wichtige Thatsache eines gleichzeitigen Fortschreitens mit deutscher Kunst, denn nicht früher als gegen Ende des funfzehnten Jahrhunderts sind die Arbeiten der bekannten

ersten deutschen Contrapunktisten, Heinrich Isaac, Stephan Mahu und A. erschienen.

Ein ferneres Zeugniß des musikalischen Sinnes jener Zeit und der durch ihn bewirkten Belebung der geselligen und religiösen Verhältnisse giebt sich auch noch in einzelnen Nachrichten aus der Geschichte der größern Städte des Landes kund. Sonntags und heiligen Tags nach dem Mittagsmahle und am Werkeltage zur Vesperzeit erscholl in ihnen durch Glockenschläge das Zeichen, daß die Bürger im Arthus-(Junker-) Hofe zum fröhlichen Trunke sich versammeln, oder auch mit ihren Frauen und Töchtern bei der Musik der Spielleute am Hoftanze sich erfreuen durften*). In der Fastnachtszeit war es den Spielleuten geboten, täglich „zu Hofe aufzuwarten" **). Auch des Gesanges wird in jenen Nachrichten hie und da erwähnt. In Danzig kommen 1436 Pfarrherr und Rath dahin überein, für die entlegene Vorstadt einen besondern Schulmeister anzunehmen, damit auch dort die Knaben zum Kirchengesange und zum liturgischen Dienste eingeübt würden. Schon früher (1416) hatte der Hochmeister, auf Grund eines vom Bischofe von Pomesanien erforderten Gutachtens, den Nonnen im dortigen Kloster der Büßerinnen anempfohlen, die Jugend im Lesen und Singen zu unterrichten. — Auch weiterhin bleibt die Einübung der Schüler zum Kirchendienste ein Hauptgeschäft der Schulmeister. Der zu St. Marien hat einen Sublector, einen Cantor (1498), einen Succentor rc. als Gehilfen neben sich, welche alle, sammt den Schülern einen bestimmten Antheil von den Leichen- und Brautmeßgeldern empfangen.

Des Orgelspiels und dessen, was damals zu dieser Kunst gehörte, geschieht zwar nirgends Erwähnung, indeß ist nicht zu bezweifeln, daß außer den bereits früher genannten Städten Thorn, Marienburg, Elbing und Königsberg auch die übrigen ältesten Städte Preußens schon vor Ende des 15ten Jahrhunderts Orgelwerke besessen haben werden. Auch be-

*) Hirsch, die Oberpfarrkirche zu Danzig, S. 162.

**) Wernicke, Geschichte Thorns, B. 1 S. 50.

deutend hinaus über die Einfachheit der zuerst im Lande vorhandenen Orgeln wird die Einrichtung derselben gegangen sein. Falconius, in seinem Lobspruche auf die Stadt Elbing (1565) weiß von einer alten Orgel in der dortigen, bereits 1601 abgebrochenen St. Jacobskirche Seltsames zu berichten *). Die elbinger Pfarrkirche zu St. Nikolai besaß um 1406 zwei Orgeln **).

Nicht minder auch ist es Danzig, das seine bis auf die heutige Zeit bewahrte Vorliebe für bedeutende Orgelwerke auch schon früh bethätigte. Mit lebhaftem Interesse meldet der Rath 1508 seinem Procurator in Rom „Wir thun euch freundlich zu wissen, daß wir ein schönes Orgelwerk verdingt haben". Erbauer dieser 1509 in der St. Marienkirche aufgestellten Orgel war der aus der Fremde berufene Meister Blasius Lyemann; als ihr erster Organist wird Meister Antonius von Lübeck genannt. Bald folgte der Erbauung derselben noch die Anlegung kleinerer Werke, so daß um 1524 die größte Kirche des Landes, und zugleich nächst der Peterskirche in Rom, der Paulskirche in London und der Kirche

*) Er weiset mir ein Orgel schön,
Die von sich gab ein hellen Thon,
Auff welcher vorn im Rückpostiff
Ein Mönch sas, der denn alles griff,
Welcher offtmals sach herum gar.
Das war mir seltzam wunderbar.
Ich sprach, was ist das für ein Mann,
Kann er auch auff der Orgul schlan.
Er sprach: gar nichts, sichst nicht, das sey
Ein Bildt von Holtz geschnitzt so frey
Und durch das Werk so künstlich gemacht,
Das von jedermann wird geacht.
Das er die Claves mit der Handt
Greiff, ist alls nichts, sonder ein Tant.

**) Der Organist hat dasselbe Jahr (1406) sein Lohn bekommen 12 Mark und hat die größte Orgel genannt das große Werk und die kl. das kl. W. — 1453 haben die Kirchenväter vor das Singen auf dem großen und kl. Werk eingenommen 4 Mark 5 Scot. Manuscriptorum Elb. (Magistrats-Archiv, No. 36.)

unserer lieben Frauen zu Paris die größte unter den ausgebaueten Kirchen Europas, neben ihren vielen Capellen und Altären durch nicht weniger als 4 Orgeln ausgeschmückt worden war. Eine andere Hauptkirche Danzigs, die zu St. Johann, wird schon um 1498 zwei Orgeln besessen haben, denn eine Stiftung aus diesem Jahre verlangt, daß an dem Tage der Himmelfahrt Mariä ein von dem Donator geschenktes Marienbild in der Kirche in die Höhe gezogen und sodann auf der großen Orgel ein Regina Coeli gesungen werden solle.

Wie nun aus diesen Nachrichten ein reger Eifer für die dem Dienste der Religion gewidmeten Einrichtungen nicht zu verkennen ist, so findet sich auch nach einer andern Seite hin die sorgfältigste und freigebigste Fürsorge für das Kirchlich-Musikalische in noch vorhandenen und prächtig ausgestatteten Notenmanuscripten bestätigt. Auch hier haben wir wieder die danziger St. Marienkirche als diejenige zu nennen, welche jene, für die Kenntniß alter Musik höchst wichtigen Manuscripte zusammentragen ließ und auch in späterer, evangelischer Zeit unversehrt aufbewahrt hat. Besonders merkwürdig soll unter denselben ein Antiphonarium in 4 Bänden sein, dessen Hymnen, Psalmen ꝛc. noch bis 1750 beim Gottesdienste hin und wieder gebraucht wurden *).

Daß endlich auch der Orden selbst, noch zur Zeit seines Verfalls, der Musik fürsorgend gedachte, erhellt aus einer von Voigt in seiner Geschichte Marienburgs mitgetheilten Bemerkung, nach welcher der Hochmeister 1446 an genanntem Orte mit der lateinischen Schule noch eine besondere Singschule verbinden wollte. Als letzte hieher gehörige Erscheinung aus der Ordenszeit aber stellt sich uns Heinrich von Miltitz, um 1519 Pfleger zu Neidenburg, dar, dessen 116 geistliche Lieder nebst Melodieen noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf der Schloßbibliothek zu Königsberg aufbewahrt wurden.

---

*) Hirsch, die Oberpfarrkirche zu Danzig, S. 370.

II.

Die Musik in Preußen
seit dem Eingange der Reformation bis zu Ende des 16. Jahrhunderts.

Welch einen Grad des Wachsthums und der Anwendung die Musik in Preußen auch schon zur Zeit der Ordensherrschaft erreicht haben mochte, so beginnt doch erst mit der Reformation, mit der Zeit des lebhaftesten Dranges nach einer innern und äußern Erneuung und eines gewaltigen Kampfes um dieselbe die urkundliche Zeitrechnung jener musikalischen Erscheinungen, welche noch in der Literatur und im Volke fortleben. Zwar hatte die Kirche der musikalischen Liturgie stets eine große Berechtigung zuerkannt; die Figuralmusik stand in voller Blüthe, so daß selbst der Reformator von den „prächtigen Weisen des Gottesdienstes" spricht: aber jene Worte eines der frühesten Kirchenlehrer „conveniebant omnes et psallebant communiter" *) konnten auf den damaligen Kirchengesang keine Anwendung finden. — Durch die Reformation wurde der religiöse Volksgesang zu neuem Leben erweckt. Sie förderte ihn, um an ihm die Gemüther zu kräftigen; sie bedurfte seiner, um durch ihn die evangelische Lehre zu verbreiten. Früher, als dies sonst wohl geschehen sein möchte, kamen mit der Reformation Buchdruckereien, als deren Rüstzeuge, in das Land und in diesen zugleich die Mittel, das, was in Wort und Ton ausgesprochen worden, zu fixiren und der Nachwelt zu überliefern. —

---

*) Chrysostomus, Homil. 36 in I ad Corinth.

Es will sich daher wohl ziemen, diesen Abschnitt mit dem Andenken dessen zu eröffnen, der der Reformation in dem größten Theile Preußens Eingang verschaffte, um so mehr, als wir dabei zugleich dem alten Worte: „a Jove principium" gerecht werden. Der Landesfürst selbst, ein Sproß des noch jetzt über Preußen im Segen herrschenden Fürstenhauses, war es, über den wir in den nächsten Zeilen zu berichten haben.

Albrecht, Markgraf von Brandenburg und, nachdem er die ihm von dem Orden übertragene hochmeisterliche Würde niedergelegt hatte, erster Herzog in Preußen, zeigte bis an das 1568 erfolgte Ende seines ruhmwürdigen Lebens alle jene Regententugenden, die sich noch jetzt als ein Erbtheil des erlauchten Geschlechtes der Hohenzollern bewähren. Jedem edeln geistigen Streben geneigt, nahm er nicht allein das Werk der Kirchenverbesserung unter seinen besondern Schutz, sondern förderte dieselbe auch durch Berufung einsichtsvoller, ihm von Luther und Melanchthon empfohlener Theologen. Namentlich gewann unter seiner Regierung das von der alten Kirche bisher danieder gehaltene deutsche geistliche Lied, als wichtiges Beförderungsmittel der Reformation, eine hohe Bedeutung*).

*) Den Laien wurde früher bei dem Gottesdienste nur die fünfmalige Wiederholung des „Kyrie eleison" und an den betreffenden Festen der Gesang des „Christ ist erstanden" und des „Nun bitten wir den heiligen Geist" gestattet. Zwar scheint dieser Ausschließung des Volkes der Umstand, daß die Jugend im Kirchengesange unterrichtet wurde, zu widersprechen, indeß ist unter jenem Unterrichte nur die Erlernung der liturgischen, in lateinischer Sprache abgefaßten Gesänge zu verstehen. Dieses, eine Reformation allein schon nöthig machende Entfernthalten der Muttersprache vom Gesange findet in noch vorhandenen alten Schulordnungen ein getreues Abbild. Die nördlinger vom Jahre 1522 z. B. schreibt dem Schulmeister vor, daß er anleiten solle, „die Aeltesten zu dem Gradual, die andern zu den Antifonen, zur Intonirung der Psalmen und zum Singen der Hymnen und dergleichen Versiculiren und Bendeciren." Den Schülern der dritten Klasse solle der Baccalaureus „eine halbe Stunde etwas von dem Gesange Et in terra pax, Patrem, Sanctus et Agnus allein bei dem Text verdeutschen." In der andern halben Stunde

Während in Westpreußen jede reformatorische Regung von dem polnischen Schutzherrn und der Geistlichkeit mit Bann und Acht bedroht wurde, konnte Königsberg bereits im Jahre 1527 die erworbene evangelische Freiheit durch ein Gesangbüchlein, enthaltend: „Etliche neuwe **verdeutschte** vnd gemachte ynn göttlicher schrifft gegründete Christliche Hymnus vngesang" begrüßen*). Sind nun zwar jene Gesänge bald verschollen, so fehlte es doch nicht an einem Ersatze derselben durch gelungnere Lieder, zumal die Neigung des trefflichen Fürsten zu der „lustbaren, herzbiegenden und wohlgeordneten Musik", und namentlich zu dem Theile derselben, der „zum lob und preis des allmächtigen, himmlischen Vaters gerichtet wird" eine öftere Anregung zu neuen Dichtungen hervorrief, und zugleich der Einführung der außerhalb Preußen erschienenen evangelischen Lieder förderlich wurde. Noch wird auf der königsberger Universitätsbibliothek ein Gesangbuch mit der auf dem letzten Blatte verzeichneten Bemerkung aufbewahrt „Dies Buch hat der alte Marggraf gebraucht und selbst hineingeschrieben: Ich gelaub an Gott" **) ꝛc.

solle er sie „die claves in der Hand nach der Leiter der Musik wohl berichten und die übrige Zeit sie die Yms und das Benedicamus für die Vesper und das Kyrie eleison, Sanctus und Agnus nach Gewohnheit der Zeit und der Kirche wohl singen leren. Den jungen Kindern der vierten Klasse, die den Donat lernen lesen und Buchstaben solle der Gesellen einer oder mehr, eine Versikul und den Benedicamus buchstabiren, lesen und verdeutschen lassen, und so viel es durch Uebung gesein mag on sondere ernstliche Straf singen leren." Beyschlag, Schulgeschichte.

*) Königsberger Universitätsbibliothek, Nro. 742.

**) Als ein Denkmal seiner dem Kirchengesange gewidmeten Fürsorge und zugleich als Gegenbild der vorstehend mitgetheilten Schulordnung möge hier ein Abschnitt der von ihm selbst in Gemeinschaft mit seinen Theologen entworfenen und 1558 zu Königsberg im Druck erschienenen Kirchenordnung seine Stelle finden.

Nachdem in derselben der lateinische Chorgesang „vmb vbung willen der Jugent, Sonderlich zu Königsperg, von wegen der new gestiffteten Vniuersitet, vnd der andern Particular-Schulen"

Auch wenn wir in Folgendem auf die Männer hindeuten, welche in Königsberg zuerst als Verfasser noch geschätzter, deutscher Kirchengesänge oder als Tonsetzer auftraten, erinnern wir hiedurch zugleich an Albrecht's Verdienste um die Reformation, indem er es war, der sie zu ihren Wirkungskreisen berufen hatte und in denselben aufmunterte. Das von dem zweiten lutherischen Prediger Königsberg's Johann Gramann (Poliander) gedichtete allbekannte Lied „Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc." ist auf Albrecht's Veranlassung entstanden; denn Martin Chemnitz, in seiner Erklärung des 103ten Psalms berichtet: „Es hat der weiland durch-

---

noch ferner gestattet worden („denn auch S. Paulus nicht wegret in der Christlichen Gemeine mit Zungen oder Sprachen zu reden") enthält sie in dem Abschnitte „Form vnd weise der Meß ꝛc." folgende Vorschriften:

„Zum anfang an stat des Introitus singt man der Deutschen Psalmen einen, Wie auch bißher allhie im Fürstenthumb geschehen ist, Nemlich: Kumm Gott Schöpfer Heiliger Geist. Aus tieffer noth. Es wolt vns Gott gnedig sein. Ach Gott vom Himmel sihe darein. Wer Gott nicht mit vns diese zeit. Es spricht der vnweisen mund ꝛc. Vnd dergleichen Psalmen, mit einander abzuwechseln.

Nachfolgends das Kyrie eleyson nur dreymal, mit eingeschloßnem Deutschen Text, lauts der vorigen Ordnung.

Der Priester aber in gewohnlichem alten, oder vorigen Kirchenkleid, singt mit großer reuerentz das Gloria in excelsis Deutsch: Ehre sey Gott in den allerhöchsten. Der Chor aber Deutsch, Et in terra oder den gesang: Allein Gott in der Höh sey Ehr.

Darauff singet der Priester zum Volck gekehret: Der Herr sey mit euch.

Bald gegen dem Altar die Collecten klar deutsch mit gewönlichen Accent.

Darauff soll die Epistel, so auff das Fest oder den Sontag von alters her verordnet, verstendlich vnd Teutsch gelesen, vnd on accent pronuncirt werden, damit die wort, so viel das von den vmbstehenden mögen vernummen werden.

Volget Halleluja mit der Melodey gereimet auff den Teutschen Psalmen, so man singen will.

lauchtige Hochgeborne Fürst und Herr, Albrecht, Herzog in Preußen, diesen Psalm für anderen allezeit lieb und werth gehalten, auch denselben durch den gottesgelahrten, ansehnlichen, wohlberühmten Mann, Johannem Poliandrum, lassen gesangsweise in gute, schöne, deutsche Verse bringen, unter einem freudigen Tenor, welcher, eben wie die Worte lauten, auch durch den Gesang das Herz erwecken und aufmuntern mag." — Johann Gramann, den seine Zeitgenossen mit dem Ehrennamen des preußischen Orpheus schmückten, war 1487 zu bayrisch Neustadt geboren, und soll 1519 bei dem bekannten theologischen Wettstreite zwischen Luther und Dr. Eck Amanuensis des letztern gewesen sein, sofort aber Luther's Lehre

---

Vnd seind hie etliche Weise notiret, darauff die Gesenge, deren Anfang darbey gesetzt volgen, verleibet, vnd mügen wol andere Psalmen vnd Gesenge, so in gleicher Melodey vmb zuwechslen, darauff gesungen werden.

In Festen hats eigene Gesang.

Als auff Ostern: Christ lag in Todesbanden. Item Jesus Christus vnser Heiland, der den Todt 2c.

Auff Pfingsten: Kum Gott Schöpfer Heiliger Geist.

Zu Weihnachten: Gelobet seistu Jesu Christ. Item: **Grates nunc omnes**, Dankſagen wir nun alle.

Darauff soll das verordnete Euangelium gelesen vnd nach demselben: Wir glauben alle an einen Gott gesungen werden.

Nach dem gehet der Pfarherr auff die Cantzel, vnd Predigt.

Bald auff die Predigt, wo die Littania nicht gehalten wird, singet die gantze Kirch ein Christlich Lied, als: Nun lob mein Seel den Herren. Nun frewt euch lieben Christen gmein. Oder das Vater vnser nach der Melodey des Herrn Bischoffs von Pomezan D. Pauli Sperati seliger gedechtnus.

Vnter des gehet der Priester von der Cantzel, mag ein wenig **respiriren** vnd sich wieder zum Altar finden 2c.

Vnter der **Communion** singet die gantze Gemein: Jesus Christus vnser Heiland, vnd wo die vollendet, beschliesse der Priester mit gewönlichen Collecten vnd Segen.

Wenn aber das Volck sölche gemelte Teutsche geseng zuuor nicht kündte, sollens die Pfarherrn sampt jren Schulmeistern anrichten zu lernen vnd sonderlich derhalben fleis bei der Jugent fürwenden."

angenommen haben. Er wurde von diesem 1523 nach Königsberg empfohlen, wo er 1541 im Pfarramte der altstädtischen Kirche starb.

Als Verfasser werthvoller Kirchengesänge zur Zeit Albrecht's, und als sehr thätiger Gehilfe am Reformationswerke in Preußen stellt sich uns ferner Paul Speratus aus dem schwäbischen Geschlechte von Spretten dar. Er war 1484 geboren, hielt sich längere Zeit in Paris auf, besuchte hierauf die Universitäten Italiens und kam, nachdem er in Wien wegen Verkündigung der evangelischen Lehre das Gefängniß erduldet hatte, 1523 nach Wittenberg, von wo er auf Luther's Fürsprache 1524 als herzoglicher Hofprediger nach Königsberg berufen wurde. Auch mit der Musik soll Speratus, in Folge seines Aufenthalts in Italien, innig befreundet gewesen sein. Doch scheint die ihm bisher beigelegte Autorschaft auch der Melodieen seiner Lieder, namentlich der schönen weltbekannten Melodie des Liedes „Es ist das Heil uns kommen her ꝛc.“ mehr als fraglich, vielmehr lassen sich starke Gründe dafür beibringen, daß dieselbe wohl ursprünglich dem Volksgesange angehören möchte. Mit mehr Wahrscheinlichkeit darf ihm die Melodie des von ihm auch gedichteten Liedes „Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ ꝛc.“ zugeschrieben werden, eben so auch die dorische Weise des von Luther gedichteten Liedes „Vater unser im Himmelreich“. — In gerechter Anerkennung seiner Verdienste wurde Speratus schon 1529 von Albrecht zum Bischof von Pomesanien ernannt, als welcher er 1554 gestorben ist.

Eine große Einwirkung auf das musikalische Leben, sofern solches im geistlichen Liede sich äußert, gewann, wenn auch erst nach dem Hinscheiden Albrecht's, der von diesem als herzoglicher Rath und Professor der Rechte nach Königsberg berufene Dr. Ambrosius Lobwasser. In Schneeberg 1515 geboren, besuchte L. zunächst die Hochschule Leipzig's, ging sodann nach den Niederlanden und Frankreich, und glaubte hier in den von den Calvinisten Marot und Beza metrisch bearbeiteten Psalmen einen solchen Gewinn für den

2*

Kirchengesang gefunden zu haben, daß er später in Königsberg eine gereimte Uebersetzung derselben anfertigte und sie seinem Fürsten mit einer Zueignung 1565 überreichte, nicht der Meinung, daß sie an's Licht treten, sondern, „daß Ihro Fürstliche Durchlaucht sie für sich haben und lesen möcht." Diese Uebersetzung wurde 1573, mit beigefügten französischen Melodieen und einigen lutherischen Liedern vermehrt und von einer Zuschrift an Herzog Albrecht Friedrich, den Jüngern, begleitet unter dem Titel „Psalmen David's ꝛc.", zuerst in Leipzig und sodann an mehreren andern Orten gedruckt, fand durch ganz Deutschland, bis nach Basel und Zürich hin, eine beifällige Aufnahme und ist in manchen, namentlich in reformirten Gegenden, bis zu Ende des 18. Jahrhunderts in kirchlichem Gebrauche gewesen. Auch in Preußen kann ihre ziemlich allgemeine Anwendung auf den Kirchengesang nachgewiesen werden, jedoch wurde sie hier schon zu Ende der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert's, hauptsächlich in Folge der sogenannten krypto-calvinistischen Streitigkeiten, als für den lutherischen Gottesdienst nicht ausreichend und — wie einzelne Theologen behaupteten — nicht angemessen antiquirt. — Ein Exemplar der 1601 in Lich erschienenen und typographisch schön ausgestatteten Folioausgabe wird noch in der elbinger Musikalienbibliothek zu St. Marien aufbewahrt.

Vorstehender Bericht über ein durch seinen Gebrauch wichtig gewordenes Gesangwerk hat uns weit über die Zeit seiner Entstehung hinausgeführt; doch liegt noch mehrfache Veranlassung vor, in dieselbe und somit auch in die Zeit der um Preußens Cultur hochverdienten Regierung Albrecht des Aeltern zurück zu kehren. Auch mit einem Kreise von Musikern hatte sich der kunstsinnige Fürst umgeben. Erscheint uns auch das Bestehen einer Capelle an jedem Fürstenhofe in jener Zeit als eine schon herkömmliche Sitte, so werden wir doch in dem Umstande einen neuen Beweis der Pflege des Kirchengesanges anzuerkennen haben, daß Albrecht ein denselben betreffendes Werk seines Capellmeisters Johann Kugelmann zum Drucke befördern ließ. Dies erschien 1540 zu

Augsburg, dem Geburtsorte Kugelmann's, trägt den Titel „New's Gesang ꝛc." den Kirchen vnd Schulen zu nutz, newlich in Preußen durch Joannem Kugelmann gesetzt ꝛc." und ist neben dem Vorworte von einer Lobrede auf die Musik begleitet, worin diese, schon im Alterthume durch ihre wunderwürdigen Wirkungen bewährte Kunst als eine Erinnerung an die ewige Harmonie der Himmel gepriesen und zugleich als Aufforderung zu einem harmonischen Leben geltend gemacht wird. Bei einer, der wohlgeordneten Musik entsprechenden Zusammenstimmung edler Tugenden, meint der Lobredner, würde die verderbliche Begierde zu herrschen, der hoffärtige Ungehorsam wider die Oberkeiten, und andere Laster aufhören, man würde hell und lauter sehen, daß nicht eine jede Saite auf die Lauten der Ehre, auch nicht eines Jeden falsche und heisere Stimme zu der edeln Musik zu gebrauchen wäre. Wolle aber der Discantist den Baß, der Bassist den Alt und ein Jeder singen, dazu er von Natur und Uebung nicht bestimmt ist, dann müsse es in der Welt lauten „wie ein Käfer oder Roßwibel in eim Baurenstiefel. Wäre nit Wunder, wenn der rechte Lutenist im Himmel erzürnt die mißhällenden, faulen, verstockten Sayten zertrümmere, und die Lauten wider den Boden schlüge."

Wie diese, hier nur im Bruchstücke mitgetheilte Lob- und zugleich Strafrede die warme, eifrige Sprache der Reformationszeit nicht verleugnet, so deutet sie neben dem Wesen der Musik zugleich auch den Zweck an, welchen die Evangelischen durch Anwendung derselben zu erreichen wünschten. Ihr folgen die Tonsätze Kugelmann's; von denen 26, unter dem Namen Cantus Prussiae, dreistimmig, die übrigen aber für mehr Stimmen geschrieben sind. Alle haben, mit Ausnahme des Gramann'schen weltlichen Liedes „Fröhlich will ich singen, kein Traurigkeit mehr pflegen," eine contrapunktische und vorherrschend canonische Bearbeitung damals schon gebräuchlicher Melodieen von Kirchenliedern zum Gegenstande, was jedoch die Conjectur nicht ausschließt, daß Kugelmann auch zugleich Erfinder der bei ihm zum erstenmale erscheinenden Melodieen

„Nun lob' mein Seel' den Herren" und „Allein Gott in der Höh' sei Ehr" sein könne. Ueber den künstlerischen Werth seiner Setzart wäre nur mit Anerkennung zu sprechen. Jedenfalls bleibt ihm, bevor nicht ältere Arbeiten aufgefunden werden, das Verdienst, der Verfasser des ersten bekannten, in Preußen entstandenen Choralwerkes zu sein.

Nächst Kugelmann, und vermuthlich auch in herzoglichen Diensten stehend, sehen wir Thomas Horner aus Eger in Böhmen um die Mitte des 16. Jahrhunderts sich mit der Kunst des Tonsatzes zu Königsberg beschäftigen. Pisanski bezeichnet ihn als den Verfasser einer daselbst 1546 erschienenen Schrift „De ratione componendi".

In einem entschiedenen Amtsverhältnisse zur herzoglichen Capelle hat nach einem Bericht des schlesischen Tonkünstlerlexikons Christoph Ortlob, geb. 1525 zu Schweidnitz, gestanden. Abgesehen von seiner längern Wirksamkeit in Preußen, mögen wir die betreffenden Nachrichten schon deshalb nicht übergehen, weil in ihnen der Beweis liegt, daß auch schon die Schulmänner jener Zeit mit musikalischer Bildung und Geschicklichkeit vertraut waren. Zuerst finden wir ihn 1541 als Studirenden auf dem so eben errichteten Partikular zu Königsberg, sodann von 1542—1549 im Cantorate der Stadt Rastenburg, aus welchem Verhältnisse er jedoch wieder nach Königsberg ging, um hier eine Anstellung bei der Capelle und ein Lehramt am Pädagogio zu übernehmen. 1554 mußte er Königsberg in Folge seines Verhaltens bei den Osiander'schen Religionsstreitigkeiten verlassen, doch wird berichtet, daß, bevor er sich 1562 wieder nach seiner Heimath wandte, er noch die vices der Rectorate in Culm (1555), Elbing (1556) und Thorn (1559) versehen habe.

* * *

Und so wären wir denn in unserer Darstellung zum Schlusse der ersten Epoche dieses Abschnittes gelangt. Wie dürftig und beschränkt uns auch vorstehende, sich über mehre Decennien erstreckende Nachrichten aus Albrecht's Zeit erscheinen, so werden wir sie doch als höchst schätzbar betrachten

müssen, wenn wir in Folgendem einen Blick auf das damals unter polnischer Hoheit stehende westliche Preußen werfen. Obschon mit den Institutionen freier Reichsstädte belehnt, war den Städten Danzig, Elbing und Thorn eben so wenig wie den übrigen Ortschaften die freie Religionsübung und die hievon abhängige Erweiterung und Verbesserung des Kirchengesanges gestattet; in den durch alle Schichten des Volkes sich ziehenden hartnäckigen Kämpfen um Glaubensfreiheit vermochten Künste und Wissenschaften kein Gedeihen zu finden. So geschah es denn, daß kaum einzelne Namen damals lebender musikalischer Personen auf uns gekommen sind. Wir erfahren nur, daß der Reformator Danzig's, Pancratius Klemme, vorher Cantor zu St. Johann daselbst gewesen, und daß um 1510 der Cantor zu St. Marien in Elbing Johann Donatus geheißen. Nur erst, als der milde Sigismund August 1558 die evangelische Confessionsübung erlaubt, und Stephan Batory 1576 auf dem Reichstage zu Thorn erklärt hatte, wohl „ein Herrscher des Volkes, aber nicht der Gewissen" sein zu wollen, gewinnt das kirchlich-musikalische Leben in Westpreußen einen festen historischen Boden, ohne jedoch jemals in seinem Wachsthum durch die polnischen Schutzkönige gekräftigt worden zu sein.

Wenn wir hier nun zunächst die Vermuthung hinstellen, daß Danzig die Erlangung seiner Religionsfreiheit durch eine kirchlich-musikalische Stiftung habe bezeichnen wollen, oder doch durch jene erfreuliche Concession zu dieser Stiftung aufgemuntert wurde, so dürften solcher Annahme die betreffenden Jahreszahlen nicht entgegen sein. Seit 1570 war die dortige Marienkirche ganz dem evangelischen Gottesdienste eingeräumt worden; seit 1572 besaß sie in Philipp Schönenberger einen Capellmeister, folglich auch eine Capelle. Ueber die Leistungen dieses Beamten und seines Nachfolgers Anselmus Dulces (1580), ist nichts bekannt, dagegen haben wir in dem von 1580 bis 1602 fungirenden Johann Wanning einen Künstler zu nennen, dessen zahlreiche und werthvolle Compositionen ihm eine Stelle neben den bedeu-

tendsten Meistern seiner Zeit sichern. Sein Geburtsort wäre aus dem, seinem Namen beigefügten „Campensis" zu ermitteln. Der Umstand, daß einzelne seiner Compositionen in Venedig gedruckt worden sind, führt zu der Vermuthung, daß er dort persönlich oder dem Rufe nach nicht unbekannt gewesen. Noch werden von seinen Werken auf der münch'ner Bibliothek aufbewahrt: 1) Cantiones sacrae, 5—8 vocum, Nürnberg, 1580. 2) Die vornehmsten Sprüche aus den Sonntagsevangelien, 52 an der Zahl in lateinischer Sprache, für 5—7 Stimmen. Dresden, bei Matth. Stöckel, 1584. — Auch die elbinger Musikalienbibliothek zu St. Marien enthält das sub 1 angeführte Werk und außer diesem noch: Sententiae insigniores, V—VII vocum. Venetiis apud Angelum Gardanum 1590. Ferner die ebenfalls in Venedig 1590 erschienenen: Sacrae cantiones, V et VI vocum, accommodatae ad dies festos.

Doch nicht allein einen ausgezeichneten Capellmeister besaß die danziger St. Marienkirche um jene Zeit, sie erhielt in den Jahren 1580—1586 durch Meister Antonius auch eine Orgel, deren Größe und Beschaffenheit noch hundert Jahre später von Mattheson als Muster gerühmt wurde.*)

*) Die Disposition dieser ältesten, uns zur näheren Kenntniß gekommenen preußischen Orgel ist, wie sie Prätorius in seiner um 1615 erschienenen „Organographia" giebt, folgende:

„Im Oberwerck seyend 13 Stimmen:

1. Prinzipal . . . 16 Fuß	9. Viol . . . . 4 Fuß
2. Hohlflötte . . . 16 =	10. Sedecima . . . . 4 =
3. Quintadehna . 16 =	11. Rauschquint. Dieser Stimm ein jede hat 48 Pfeiffen.
4. Spillpfeiffe . . 8 =	12. Zimbel hat 144 Pfeiffen. Ist derwegen drei Chöricht.
5. Octava . . . . 8 =	13. Mixtur hat in alles 1152 und auf jeder Clavem 48 Pfeiffen.
6. Quintadehna . 8 =	
7. Offenfl.od.Viol. 3 =	
8. Spillpfeiffe . . 4 =	

In der Brust oder Vorpositiff 8 Stimmen.

1. Gedacte Stimm 8 Fuß	5. Zimbel . . . .
2. Gedact . . . . . 4 =	6. Dunecken . . . . 2 Fuß
3. Prinzipal . . . . 4 =	7. Regal singend . . . . . 8 =
4. Quintadehna . . 4 =	8. Zinken . . . . 4 =

Auch in Elbing wurde von dem dortigen Orgelbauer Lorentz Hoffmann 1587 in der Kirche zu heil. 3 Königen eine neue Orgel aufgestellt, nachdem bereits 15 Jahre früher die Orgel zu St. Marien von einem, dem Namen nach nicht mehr bekannten Meister erbaut worden war. Auch die dortige Pfarrkirche zu St. Nicolai hat (1588) eine neue Orgel nebst Rückpositiv erhalten.

Fern ab von dem kirchlichen Charakter dieser Nachrichten liegt die Kunde, daß 1567 „italiänische Spielleute" von dem danziger Rathe die Erlaubniß zu einem einjährigen Aufenthalte in der Stadt erlangen. In Thorn sieht sich 1596 der Rath zu der Verordnung genöthigt, daß von jetzt ab „Fiedler", welche des Nachts auf den Gassen herumgehen, aufgegriffen und ins Narrenhäuslein gesperrt werden sollen.*)

Im Rückpositiff 18 Stimmen.

1. Prinzipal . . . . 8 F.	10. Waldflött.
2. Holflött oder Holzpfeiff 8 =	11. Rauschquint.
3. Spillpfeiff od. Blockflötte 8 =	12. Nasat.
4. Octav . . . . } 4 =	13. Zimbel von 144 Pfeiffen.
5. Offenflötte oder Viol } 4 =	14. Mixtur von 220 Pf.
6. Kleine Blockflött . . } 4 =	15. Trommet } 8 Fuß.
7. Gemshorn.	16. Krumbhorn } 8 Fuß.
8. Sedecima.	17. Zinken } 4 Fuß.
9. Flött.	18. Schalmeien } 4 Fuß.

Im Pedal zum Oberwerke 4 Stimmen eine jede von 43 Pf.

1. Groß Vater Baß von 32 F.	3. Posaunen Baß . . . 16 F.
2. Vater Baß von . . . 16 =	4. Trommete . . . . . 8 =

Im Pedal auff beiden Seiten 12 Stimmen.

1. Floiten oder Octav . . 8 F.	7. Bawerpfeiff.
2. Gedact . . . . 8 =	8. Zimbel von 144 Pfeiffen.
3. Quintadehna . . . . . 4 =	9. Mixtur von 220 Pfeiffen.
4. Superoctav . . . . . 2 =	10. Spitz oder Cornett.
5. Nachthorn.	11. Trommeten od. Schallmeyen.
6. Rauschquint.	12. Krumbhörner.

Ueber das seyend noch in der ganzen Orgel drei Tremmulanten, vnd ein Trummel im Baß. Daß also 60 Register in alles vorhanden seyn."

*) Die von dem elbinger Rathe 1599 erlassene Hochzeitsordnung verbietet den Spielleuten für den „Vortanz" Geld zu nehmen, auch gestattet sie ihnen nicht „die Schüsseln aufzusetzen".

Indem wir in Folgendem unsern Blick wieder der Hauptstadt Preußens zuwenden, die, wie sie von Herzog Albrecht 1544 durch Gründung der Universität zur Metropole der Wissenschaft erhoben worden war, bald auch eine namhafte Culturstätte der Musik werden sollte, bemerken wir zuvörderst, daß auch hier, wie in Danzig und Elbing, neue Orgelwerke gebaut wurden. Michael Sickermann, aus Camin in Pommern, stellte 1580 in der Domkirche eine Orgel von mehr als 60 Stimmen auf. Zehn Jahre später erhielt die Altstädtische Kirche durch Johann Reimann ein Werk von 53 Stimmen. Außer diesen großen Orgeln sollen, nach Pisanki's Bericht, auch hin und wieder kleinere, namentlich von M. Sickermann, erbaut worden sein.

Auch die Zahl der Tonsetzer in Preußen fängt an ein erfreuliches Wachsthum zu gewinnen. Unter ihnen schon deshalb merkwürdig, weil er auch der Geburt nach dem Lande angehört, ist Matthäus Waissel, vermuthlich ein naher Verwandter des Geschichtsschreibers Thomas Waisselius. Interessant wäre es zu erfahren, wo und von wem er gebildet, doch findet sich hierüber, wie über seine Lebensverhältnisse nichts aufgezeichnet. Gerber, in seinem Tonkünstler-Lexikon, nennt ihn einen aus Bartenstein in Preußen gebürtigen Lautenisten des 16. Jahrhunderts und führt an, daß er 1573 in Frankfurt Cantiones 4, 5 et 6 voc. testudine aptatae, und 1592 eben daselbst eine „Tabulatura oder Lautenbuch allerlei künstlicher Präambuln, auserlesener Teutscher und Polnischer Tänze, Passametzen ꝛc." herausgegeben habe.

Nur für den Gesang scheinen geschrieben zu haben: Paul Emmelius, aus Mittenwalde in der Mark und seit 1578 Cantor der Altstadt Königsberg; Valentin Husmann, aus Gerbstädt in Sachsen, um 1798 vermuthlich als Organist oder Mitglied der Capelle in Königsberg lebend; ferner Georg Furrter um 1585 „Fürstlicher Durchlaucht in Preußen Tenorist" aus Bayern. Einzelne Tonsätze derselben — von Emmelius deren 9 — werden noch in der Croneschen Sammlung in Wehlau aufbewahrt, auch besitzt die Musika-

lienbibliothek zu St. Marien in Elbing von den beiden Zuerst=erwähnten einige, zu sogenannten Brautliedern geschriebene kleine Compositionen, die eine vortheilhafte Meinung von ihrer Kunst erwecken.

Mehr und größere Arbeiten dürfen wir allerdings von dem Amtsnachfolger des früher schon genannten Capellmeisters Johann Kugelmann erwarten. Eine längere Zeit hindurch fehlt uns jede Nachricht über die Verwaltung jener Stelle. Erst aus dem Jahre 1585 findet sich in dem königsberger Archiv der Entwurf einer Bestallung zum Capellmeisteramte für den mit dem Markgrafen Georg Friedrich nach Preußen gekommenen und zum evangelischen Glauben übergetretenen Theodor Riccio aus Brescia vor, doch nennt dieser sich bereits 1579 auf dem Titel des von ihm in der Officin des Georg Osterberger (vermuthlich der ersten Notendruckerei Preußens) herausgegebenen Magnificat „illustrissimi Principis ac Domini Georgii Friderici, Ducis Prussiae etc. Chori Musici Magister.“ Frühere Compositionen des Riccio, theils aus Madrigalen, theils Canzonen bestehend, sind, erstere in Venedig 1567, letztere in Nürnberg 1577, erschienen, und mögen wohl mit zu dem Rufe beigetragen haben, der ihm die Capellmeisterstelle am herzoglichen Hofe erwarb. So viel wir wissen, ist von ihm auch nicht eine Zeile deutschen Textes in Musik gesetzt worden, und auch nach seinem Uebertritt zu dem evangelischen Bekenntnisse scheint er nur für den damals noch in lateinischer Sprache üblichen kirchlichen Kunstgesang gearbeitet zu haben. Er starb, wie Pisanski in seiner Litterärgeschichte berichtet, 1599, nachdem ihm bereits einige Jahre vorher Johannes Eccard als Amtsgehilfe zur Seite gesetzt worden war. Noch sind von ihm außer dem genannten Magnificat in der elbinger Musikalienbibliothek zu St. Marien vorhanden: 1) Canzoni alla Neapolitana a 5 e 6 voci. Nürnberg 1577. 2) Secundus liber sacrarum Cantionum, quas vulgo Motectas appellant, 5 et plur. vocum. Königsberg, Georg Osterberger, 1580.

Johannes Eccard.

Das Dichterwort „Begraben in Nacht ist des Erfinders Name so oft" erfährt leider auch in musikalischem Sinne seine häufige Bestätigung. Gänzlich unbekannt sind und bleiben die Verfasser vieler alter und werthvoller Gesänge; die Kenntniß der alten Tonmeister und ihrer Werke geht gewöhnlich nur bis zu Anfange des vorigen Jahrhunderts hinauf, und wenn des Mannes, dessen Namen die Ueberschrift dieses Abschnittes bildet, noch hie und da gedacht wird, so fehlt es doch in der Regel an einer gerechten Würdigung seiner Kunst, weil die bedeutenderen Erzeugnisse derselben unbekannt sind, und die wenigen von ihm in den Choralbüchern noch vorhandenen Kirchenmelodieen nur einen geringen Maaßstab seiner Leistungen darzubieten vermögen.

In solcher, auf Unkenntniß sich gründenden Befangenheit der Ansichten und des Urtheils über Eccard's künstlerische Bedeutung hat sich auch der Verfasser dieser Schrift vor noch nicht langer Zeit befunden. Die lexikalischen Schriften Gerber's und Schilling's wußten ihm über den alten preußischen Capellmeister „Johann Eckardt" wenig Erhebliches zu sagen, und nur ein glückliches Ungefähr war es, das ihm bei der Durchsicht der reponirten Musikalien der elbinger Kirchenbibliothek zu St. Marien auch die Werke Eccard's und unter ihnen namentlich die von Stobäus herausgegebenen „Preußischen Festlieder" desselben zu Händen brachte. Die hohe Verehrung, mit welcher in der Vorrede von unserm Meister als einem „Fundamentaldiscipul" des weltberühmten Orlando Lasso gesprochen wird, mußte zu einer nähern Bekanntschaft mit seinen Compositionen auffordern, und als eine Anzahl derselben in Partitur gebracht worden war, traten in ihnen eben soviel, wenn auch nicht umfangreiche, so doch mit vollendeter Meisterschaft ausgeführte Tonbilder zu Tage. Eine Fülle harmonischen, melodischen und figuralen Reichthums liegt über diesen, zwischen Lied- und Motettenform die Mitte haltenden Tonsätzen ausgegossen. Schon tritt uns in ihnen,

als früher kaum angewandtes, mächtiges Ausdrucksmittel die Septime hie und da entgegen, und wenngleich musikalische Geschichtsforscher es zur Geltung gebracht haben, daß die Einführung derselben zuerst von einem Zeitgenossen Eccard's, dem Venetianer Zarlino, gelehrt worden sei, so dürften sie doch ihre Anwendung noch vor Eccard's Festliedern wohl nur in wenigen Fällen nachzuweisen vermögen. Es bedarf wohl nicht noch der Bemerkung, daß diese in guter Stunde aufgefundenen Schätze den musikalischen Umgebungen des Verfassers dieser Schrift nicht ferner eine ars occulta blieben. Zunächst war es ein Chor von Sängern, der sich an ihnen erfreute, sodann gab die kirchliche Aufführung eines Eccard'schen Tonsatzes neben andern von Palestrina, Hammerschmidt &c. einer zahlreichen Hörerschaft Gelegenheit zu der Ueberzeugung, daß vor schon Hunderten von Jahren ein vaterländischer Tonmeister sich auf den Höhen seiner Kunst befunden habe.

Wie nun hier im engern Kreise, so ist seitdem unserm ruhmwürdigen Eccard auch öffentlich und auf literarischem Wege die verdiente Anerkennung geworden. Carl v. Winterfeld, der geist- und kenntnißreiche Verfasser des „Johannes Gabrieli" und eines umfangreichen, den Ruf der Classicität genießenden Werkes über den evangelischen Kirchengesang widmet unserm Meister in dem 1. Bande des letztgenannten Werkes eine ausführliche Darstellung, nachdem er es im Eingange ausgesprochen, daß Preußen zu Eccard's Zeit nicht hinter Italien zurückgeblieben sei in einer Kunst, die eben damals einen hohen Aufschwung nahm, und daß namentlich in Eccard's Werken eine eigenthümliche Kraft und Lebensfrische wohne, die sie, auf ihrem Gebiete, denen der gleichzeitigen großen Meister Italiens vollkommen gleichstellt. Dieser Ausspruch des berühmtesten Kenners der alten Musik enthält zugleich die mittelbare Aufforderung, uns über Eccard's Persönlichkeit und Kunstschöpfungen näher zu unterrichten. Wir werden hierüber die sicherste Kunde erhalten, wenn wir den Gang seiner Lebensverhältnisse

und seiner musikalischen Wirksamkeit nach v. Winterfeld's Darstellung auffassen.

Johannes Eccard wurde im Jahre 1553 in der thüringischen Reichsstadt Mühlhausen an der Unstrut geboren und hatte das Glück, seine tonkünstlerische Bildung von dem damals in München als herzoglicher Capellmeister lebenden Orlandus Lassus zu empfangen. Seine Studien bei diesem berühmten Meister fallen vermuthlich in die Jahre von 1571 bis 1574, in dieselbe Zeit, in welcher Lassus (1571) eine Reise nach Paris unternahm. Es ist wahrscheinlich, daß der damals achtzehnjährige Eccard ihn auf dieser Reise begleitete, wo ein Gehilfe, zumal ein thätiger, lebensvoller, aufgeweckter, wie Eccard von Zeitgenossen geschildert wird, dem schon an Jahren vorgerückten Meister besonders erwünscht sein mußte. Ein fünfstimmiges französisches Lied (Tant vous allés doux rc.) scheint eine Frucht dieser Reise oder doch eine Erinnerung an dieselbe zu sein. Im Jahre 1574 werden sich Lehrer und Schüler getrennt haben, denn schon in diesem Jahre finden wir Eccard wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt und dort sein erstes Werk herausgebend. Doch dürfte dieser Rückkehr noch eine Reise nach Venedig vorangegangen sein. Eccard wird, gleich vielen andern deutschen Tonkünstlern damaliger Zeit, die Stadt Italiens, in welcher die Musik in höchster Blüthe stand, haben kennen lernen wollen; auch ist ein fünfstimmiges Tonstück von ihm vorhanden, dessen Frische und Originellität eine unmittelbare Anschauung des venetianischen Volkslebens voraussetzen läßt. *)

*) Es stellt eine Scene auf einem öffentlichen Platze vor und ist „Zanni e Magnifico" überschrieben. Zwei Bettler verlangen mit Ungestüm ein Almosen von einem Vorübergehenden, einander das Wort aus dem Munde nehmend:

O messir, o patru, o non pos plu cantar, perche crep della fam.

Dieser herrscht ihnen entgegen:

Che distu, che fastu, che vostu, a bestion etc.

In solch Gespräch hineinrufend, wie es scheint mit einer bekannten Volksweise, sucht ein Vierter sich verständlich zu machen:

Diese Composition findet sich jedoch nicht in Eccard's zuerst herausgegebenem Werke, so auch nicht das vorgenannte französische Lied; vielmehr ist jenes Werk ausschließlich der Gattung von Gesängen gewidmet, in welchen Eccard späterhin so Großes erreichen sollte. Es erschien, wie schon erwähnt, um 1574 in seiner Vaterstadt Mühlhausen und enthält unter dem Titel „Odae sacrae" zwanzig geistliche Gesänge zu 4 und 5 Stimmen, von dem dortigen Rector und Diakonus Ludwig Helmbold gedichtet. Auch zur Betonung späterer Dichtungen Helmbold's ist Eccard thätig gewesen, indem er zu dessen 1577 erschienenen Schulgesangbuche „Crepundia sacra, oder Christliche Liedlein, an St. Gregorii, der Schüler Festtag, und sonsten zu singen ꝛc." drei vierstimmige Tonsätze verfertigte. Ob er damals noch in seiner Vaterstadt sich befand, ist nicht bekannt, nur soviel wissen wir mit Sicherheit, daß er um 1578 zu Augsburg als Musikus im Dienste Jacob Fuggers lebte. Diesem und dessen Brüdern eignete er in dem genannten Jahre „24 Neue deutsche Lieder" zu, „mit vier und fünff Stimmen gantz lieblich zu singen und auf allerley Musikalischen Instrumenten zu gebrauchen."

Jenem Dienstverhältnisse war jedoch keine lange Dauer beschieden. Eine von dem kunstliebenden Markgrafen Georg Friedrich ergangene Berufung führte Eccard vermuthlich schon 1583 nach Königsberg und wies ihm die Stelle an, wo seine frischeste, erfolgreichste, in ihren Wirkungen weit über seine Lebenszeit hinausreichende Thätigkeit sich entfalten sollte. Amtlich hatte er hier bis zu dem Tode Riccio's (1599) die Functionen eines Vice-Capellmeisters zu versehen, und auch nach

---

Ella bella franceschina, ninina
bufina, la fili bustachina etc.

Das Ganze ruht in der Grundstimme auf dem behaglichen Trinkliede eines deutschen Söldners:

Mi star bon compagnon,
Mi trinckere col flascon,
Mi piasere moscatelle etc.

demselben scheint er noch eine Zeit lang dem Namen nach in diesem Verhältnisse geblieben zu sein, denn nur erst auf dem Titelblatte eines von ihm aus dem Jahre 1604 noch vorhandenen Hochzeitsgesanges nennt er sich „Fürstlicher Durchlaucht in Preußen Capellmeister". Daß er aber auch in der praktischen Verwaltung seines Amtes geschätzt worden, erhellt aus seiner 1608 erfolgten Berufung zum Capellmeisteramte am churfürstlichen Hofe zu Berlin*). Churfürst Johann Sigis-

*) Die Kenntniß des noch von dem Churfürsten Joachim Friedrich an Eccard erlassenen Anstellungs-Schreibens dürfte, da dasselbe über die Verhältnisse, Obliegenheiten und Einkünfte der Capellbeamten jener Zeit Aufschluß giebt, nicht uninteressant erscheinen. Es lautet im Wesentlichsten wie folgt: „Unser Cammermeister Hans Fritze berichtet Uns, was er auf unser Geheiß, deiner Bestallung halben mit dir geredet, und darauf erhandelt, daß du mit 200 Thlr. Besoldung, ein Gewisses zum Kleide, 2 Winspel Roggen, 2 Winspel Gerste, 12 Scheffel Hafer, 1 Ochsen, 2 feiste Schweine, ½ Tonne Butter, 1 Tonne Käse, 3 Hammel, 2 Scheffel Erbsen, 2 Scheffel Buchweizengrütze, 1 Tonne Salz und 1 Stein Talg zum Deputat jährlich zufrieden, welches Wir dir auch nebst freier Wohnung gnädigst gewilligt und deine Bestallung darauf forderlichst zu verfertigen verordnen, darin auch vorsehen lassen wollen, daß dir solcher Unterhalt gänzlich ad vitam verbleibe, und deine Hausfrau nach deinem Abfall gleichfalls mit einem nothdürftigen Deputat versehen werden soll. Die sechs Capellknaben anreichend, halten Wir dafür, wenn Wir dir, eins vor alles, auf dieselben 120 Thlr. aussetzen, nebst 2 Winspel Rocken jährlich, daß du damit wohl friedlich seyn könnest, wollen auch jedem jährlich eine Kleidung, damit sie sich behelfen können, durch unsern Hofschneider verfertigen lassen. Den andern Personen, so zur Musica nöthig seynd, Wir ein Mehreres nicht denn jedem 85 Thlr. zur Besoldung, 1 Winspel Rocken, 1 Winspel Gerste und 25 gute Gulden zum Deputat, wie sie bisher gehabt, zu geben gemeint. Begehren demnach in gnädigem Befehl an dich, wollest mit denen, so im Hoflager allbereit seynd, dafern sie zur Musica genugsam, dergestallt hierauf schließen und die andern, so du aus Preußen mitzubringen gemeint, also unsertwegen behandeln. — Sonsten haben Wir dir für deine bisher geleistete Dienste in Preußen ein Gewisses zur Begnadigung gewilligt.

mund vollzog selbst die Bestallung und nennt Eccard in einem desfallsigen, an den Geheimen Rath von Puttlitz gerichteten Handschreiben einen friedsamen, stillen Mann, der von männiglich gerühmt wird, daß so leicht seines Gleichen nicht zu haben wäre. Doch nur eine kurze Zeit sollte dies neue Amtsverhältniß währen, denn schon 1611 wurde Eccard's Wirksamkeit durch den Tod geendigt.

Gehen wir nun nach diesen Personalien zu einer Betrachtung der von Eccard in Königsberg herausgegebenen Werke über, so haben wir zunächst eine 1589 bei Georg Osterberger unter dem Titel „Neue Lieder ꝛc." gedruckte Sammlung von 25 theils fünf-, theils vierstimmigen Gesängen zu nennen. Sie ist geistlichen und weltlichen Inhalts, und wird durch einen kunstreichen Tonsatz des schon von Kugelmann für Herzog Albrecht componirten Gramannschen Liedes „Fröhlich will ich singen ꝛc." eingeleitet. Ueberhaupt bewährt sich Eccard in diesen Liedern, unter welchen wir auch das vorerwähnte „Tant vous allés doux" und die italiänische Gesangsscene antreffen, als einen gewandten Zögling der belgischen Schule. Gleich den Meistern derselben weiß er durch gleichzeitig dahinlaufende Melodieen auch mannichfaltige harmonische Effecte hervorzubringen. Nicht minder gelingen ihm erheiternde Tonfiguren und launige Gegensätze in weltlichen Liedern, und wenn er die Worte derselben („Der Winter kalt ist vor der Thür," „Nun schürz dich, Gretlein schürz dich ꝛc." u. a.) aus dem Munde des Volks genommen hat, so ist dies ein Umstand, der uns jene Gesänge nur noch interessanter machen muß. Eine große Belebtheit ist ferner den mehrfach vorkommenden Trinkliedern eigen, und eine besonders glückliche Idee scheint es uns, wenn Eccard z. B. die alten bekannten Zeilen „Fertur in conviviis etc." im langnotigen vierstimmigen Chore zum Lobe des Weines absingen läßt, während eine fünfte Stimme in muntrer Volksmelodie sich gleichsam bald

Versehen Uns hingegen zu dir, du wirst es an deinem Fleiße in's künftige nicht erwinden lassen, und die Musica, daß es Uns zur Zier und dir selbst zum Ruhm gereicht, anrichten." ꝛc. ꝛc.

hier, bald da mit den Worten „Ich bring' meinem Herrn ein volles Glas" anmeldet*). Mit noch größerer Kunst hat Eccard in einem andern fünfstimmigen Gesange seinen Wahlspruch „Schlecht und recht behüte mich!" mit lateinischen Versen des Inhalts verflochten: Möge Anderen hohes Wissen bescheert sein, mögen sie zahllose Bände schaffen, mögen sie schwellend aufbrechen von den Gaben des fruchtbaren Geistes: mich begünstige allein, mir sei einzige treue Gefährtin, rechtliche Einfalt, einfältige Rechtlichkeit."**)

Welch eine Vielseitigkeit der Conception und Ausführung sich aber auch in Eccard's weltlichen Gesängen offenbart, so sehen wir ihn doch sein reiches Talent am liebsten im Dienste dessen verwenden, von dem jede Gabe kommt. Auch in vorliegender Sammlung ist die Mehrzahl der Nummern, und darunter eine von 6 Theilen, geistlichen Inhalts. Sein nächstes Werk erschien 1596. Es zeigt uns Eccard wieder in

---

*) Chor:

Fertur in conviis	Volum inter omnia
Vinus, vina, vinum;	Vinum pertransire;
Masculinum displicet	Vinum facit vetulas
Placet femininum.	Leviter salire;
Sed in neutro genere	Et ditescit pauperes,
Vinum est divinum!	Claudos facit ire,
Loqui facit clericum	Mutis dat eloquium
Optimum latinum!	Surdisque audire!

Gesang des Schenken:

Ich bring' meim Herrn ein volles Glas, ex bona caritate
Er setzt das Gleßlein an den Mund, ex bona caritate
Er trank's heraus bis auf den Grund, ꝛc.
Er hat sein' Dingen wohl gethan, ꝛc.
Sein Nachpaur soll ein volles han, ꝛc.
Er setzt ꝛc. Er trank's ꝛc.
Er hat jm leiden wohl gethan ꝛc.
Daß Gleßlein das soll umbher gan, ex bona caritate!

**) Altum alii sapiant, numerosa volumina condant.
Foecundique crepent dotibus ingenii.
Unica mi faveat, sitque comes una fidelis
Simplex integritas, integra simplicitas.

Verbindung mit seinem Landsmann Ludwig Helmbold und enthält die Composition zu 20 lateinischen Oden desselben*). Der Dichter spricht in der auf Eccard's Veranlassung an den Rath Mühlhausens gerichteten Widmung seine Freude darüber aus, daß, obschon die Unstrut weit von dem Pregel entfernt, seine Oden doch mit gesunden Füßen zu ihm zurück gelangt seien. „Wer ist„„ fährt er zum Lobe Eccard's fort, „wohl von den Unsern so weit gedrungen, so in der Kunst ausgezeichnet? Selten sind seine Gaben. Keiner unter den Söhnen unserer Stadt hat vor ihm verstanden, so anmuthig die Töne zu verbinden, die lebendige Melodie so den Worten anzuschmiegen." Daß diese Compositionen nicht bloß den Beifall des Dichters fanden, schließen wir aus der später nöthig gewordenen zweiten Auflage derselben. Auch noch ein anderes Werk Eccard's, wie wir vermuthen, sein erstes, 1574 erschienenes, ist zu einer zweiten Auflage in seiner Vaterstadt gelangt und 1599 von dem Verleger der Helmboldischen Gesänge, Hieronymus Reinhart, in Gemeinschaft mit 20 Tonsätzen Joachims v. Burgk unter dem Titel „Vierzig deutsche Christliche Liedlein ꝛc." von Neuem ausgegeben worden.

Schon auf Grund des bisher Beigebrachten verdienen Eccard's Leistungen denen seiner vor und neben ihm in Preußen lebenden Kunstgenossen zur Seite, und in Betracht ihrer Mannigfaltigkeit vorangesetzt zu werden. Ueber seine beiden Hauptwerke, auf deren hervorragende Eigenthümlichkeiten C. v. Winterfeld die Berechtigung einer preußischen Tonschule basirt, haben wir noch in Folgendem zu berichten. Das erste derselben, aus 2 Theilen bestehend, erschien 1597 zu Königsberg bei Georg Osterberger unter dem Titel: „Der erste (andere) Theil Geistlicher Lieder, auf den Choral oder gemeine Kirchen-Melodey durchaus gerich-

*) Odae sacrae Ludovici Helmboldi Mulhusini de quibusdam creatoris operibus, Gen. I. Harmonicis numeris, pro scansione versuum ornatae, et compositae quatuor vocibus a Johanne Eccardo Mulhusino etc. Impensis Hieronymi Reinhardi Mulhusini Anno MDXCVI.

tet und mit fünff Stimmen componirt durch Johannem Eccardum Mulhusinum, F. D. zu Preußen rc. Musicum und Vice-Capellmeistern." Nach der an den Markgrafen Georg Friedrich gerichteten Dedication, spricht sich Eccard in einem, „Musicis et Cantoribus" überschriebenen Vorworte dahin aus, daß von Einigen wohl früher schon die Melodieen der gebräuchlichsten Kirchenlieder in eine solche Harmonie gebracht, daß der Choral, wie er an sich selbst gehe, in der Oberstimme deutlich gehört werde, und die Gemeine denselben zugleich mit einstimmen und singen könne, welche gutherzige Meinung höchlich zu loben sei, indem eine solche Arbeit zu nützlicher Uebung der Gottesfurcht, zur Zierlichkeit und zum Wohlstande des Gottesdienstes, vornehmlich aber zu Lob und Ehren der göttlichen Majestät gereiche. „Dennoch", fährt er fort, „ist doch noch zur Zeit kein Cantional, darin nach musikalischer Art was anmuthiges und der Kunst gemäßes enthalten wäre, zu uns anhero in Preußen gelanget." Deshalb, heißt es dann weiter, habe er, auf Anhalten etlicher günstigen Herren und guten Freunde, insonderheit aber auf seines gnädigsten Fürsten und Herrn Befehl jene Melodieen in eine bessere und richtigere Composition gebracht und sie im Druck herausgegeben. Er hoffe damit der christlichen Gemeine gedient zu haben, „welche die gewöhnliche Kirchen-Melodey aus dem Discantu wohl und verständlich hören, und bei sich selbst, nach ihrer Andacht singende, imitiren könne;" aber auch erfahrene Künstler würden „ihnen solche Arbeit, angewandte Mühe und Fleiß günstig gefallen lassen." Die Melodieen, fügt er dann noch hinzu, wären von ihm so beibehalten, wie sie in den preußischen Kirchen gesungen werden.*)

Schon 1598, also nur ein Jahr nach den Choralsätzen, erschien das Werk, in welchem wir Eccard auf dem Höhen-

*) Die Kenntniß jener in Preußen zu Ende des 16. Jahrhunderts bereits gebräuchlichen und von Eccard „in eine bessere Composition" gebrachten Choräle wird den Freunden des Kirchengesanges nicht unwichtig sein. Es sind dies, in der, beiden Theilen des Werks zum Grunde gelegten Ordnung folgende:

punkte seiner Kunst erblicken, nämlich seine Festlieder. Auch sie sind geistlichen Inhalts und zeigen uns unsern Meister von Neuem nicht nur als geschickten Setzer, sondern auch als hochbegabten Sänger (Erfinder) der Melodieen. Da Exemplare der ersten Auflage dieser Lieder sich nicht mehr auffinden lassen, so haben wir unsern Bericht an die durch Eccard's Schüler und Amtsnachfolger Stobäus veranstaltete zweite Ausgabe zu knüpfen. Nachdem dieser bereits um 1634 eine abermalige Auflage der Choralsätze Eccard's veranlaßt hatte,

---

1. Theil.

Nun komm der Heiden Heiland.
Christum wir sollen loben schon.
Gelobet seist du Jesu Christ.
Vom Himmel hoch da komm ich her.
Der Tag, der ist so freudenreich.
Resonet in laudibus.
In dulci jubilo.
Mit Fried und Freud ich fahr dahin.
Christe, der du bist Tag und Licht.
Christus, der uns selig macht.
Da Jesus an dem Kreuze stund.
Herr Jesu Christ, wah'r Mensch und Gott.
O Lamm Gottes unschuldig.
Jesus Christus unser Heiland.
Christ lag in Todesbanden.
Christ ist erstanden.
Komm Gott Schöpfer, heilger Geist.
Komm heilger Geist, Herre Gott.
Nun bitten wir den heilgen Geist.
Gott der Vater wohn uns bei.
Allein Gott in der Höh' sei Ehr.
Meine Seel erhebet den Herrn.
Herr Gott dich loben wir.

2. Theil.

Dies sind die heil'gen zehn Gebot.
Mensch wiltu leben seliglich.
Wir glauben all' an einen Gott.
Vater unser im Himmelreich.
Christ unser Herr zum Jordan kam.
Erbarm dich mein, o Herre Gott.
Allein zu dir Herr Jesu Christ.
Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
Es ist das Heil uns kommen her.
Durch Adams Fall ist ganz verderbt.
Herr Christ, der einig Gottessohn.
Jesus Christus unser Heiland.
Gott sei gelobet und gebenedeiet.
Nun freut euch lieben Christen g'mein.
Nun lob mein Seel den Herren.
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.
Wo Gott zum Haus nicht giebt sein Gunst.
Wohl dem, der in Gottesfurcht steht.
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.
Ach Gott vom Himmel sieh darein.
Es spricht der Unweisen Mund.
Ein feste Burg ist unser Gott.
Es woll uns Gott genädig sein.
Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.
Erhalt uns Herr bei deinem Wort.
O Herre Gott dein göttlich Wort.
Ich dank dir, lieber Herre.
Mitten wir im Leben sind.

sorgte er auch mit treuer Liebe für die Erneuung des letzten Hauptwerks seines Lehrers und Meisters. Es erschien mit eignen Tonsätzen des Herausgebers ansehnlich vermehrt unter dem Titel „Preußische Festlieder durch das ganze Jahr mit 4, 5, 6—8 Stimmen" in zwei Theilen, deren erster 1642 zu Elbing bei Wendel Bodenhausen, der zweite 1644 zu Königsberg bei Johann Reußner gedruckt worden ist. Nicht nur sind in diesen die Melodieen, sondern auch die Texte neu und, wie es scheint, der Mehrzahl nach für Eccard's Unternehmen gedichtet. Als mit dem Componisten innig Verbundene nennt uns Stobäus in der Vorrede „den vortrefflichen Theologus und Poeten Artomedes, den weitberufenen Professor Reimann, den frommen Schulrector Hagius" und bemerkt, daß Eccard „dieselben mit seiner freundlichen Conversation und lieblichen Compositionen dahin bewogen, daß sie dann und wann ihm mit einem geistlichen Liede bedienlich erschienen." Auch jüngere Dichter, die wir kaum schon als Eccard's Zeitgenossen betrachten dürfen, haben dadurch eine Stelle in den Festliedern gefunden, daß sie einzelne, von ihnen besonders geschätzte Gelegenheitsgesänge des Meisters behufs der Aufnahme in die zweite Auflage des Werkes mit geistlichen Texten versahen. So ein Valentin Thilo, Georg Weissel u. A. Jene Gelegenheitsgesänge, die, nachdem Eccard's Ruhm sich befestigt hatte, häufig von ihm verlangt sein werden, sind noch in bedeutender Zahl vorhanden. In der königsberger Wallenrodtschen Bibliothek werden deren noch 36, in der Universitätsbibliothek 5, in der elbinger Musikalienbibliothek zu St. Marien 4 und in den wehlauer Sammlungen des Johannes Crone sogar deren noch 70 aufbewahrt. Obschon meistens Hochzeitlieder, so eignet sie doch der fast durchweg kirchliche Grundton und der Umstand, daß sie im Motettenstyle oder im Style der Festlieder geschrieben sind, zur Unterlegung auch geistlicher Dichtungen; ja es will uns der der Musik inwohnende Reichthum an ernsten Gedanken sie diesen Dichtungen angemessener, als den oft platten und unbedeutenden ursprünglichen Texten erscheinen lassen.

Wenn wir nun noch einer unter den musikalischen Manuscripten der königlichen Bibliothek zu München befindlichen fünfstimmigen Messe Eccard's erwähnen, die von ähnlichen Arbeiten seines Lehrers Orlandus sich kaum unterscheiden soll, wenn wir ferner noch bemerken, daß unter den 1585 erschienenen dreißig geistlichen Liedern Joachims von Burgk auch 4 Tonsätze unsers Meisters enthalten sind, so möchte hiemit wohl die Aufzeichnung seiner noch vorhandenen Werke beendigt sein. In allgemeinem kirchlichen Gebrauche kennen wir aus diesen nur die Choralmelodieen „Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott" (auch als Lieblingslied des Markgrafen Georg Friedrich hier zu nennen) und „Von Gott will ich nicht lassen"; örtlich kommen noch zuweilen vor die Melodieen „Nachdem die Sonn beschlossen 2c." „Zu dieser österlichen Zeit 2c." „Der heilig Geist vom Himmel kam 2c." „Aus Lieb läßt Gott der Christenheit 2c." „Weil unser Trost der Herre Christ 2c." und die jetzt zu dem Weihnachtsgesange „Gar lustig jubiliren" benutzte, ursprünglich aber dem Liede „Freut euch ihr Christen alle" eignende Weise.

Wäre nun Eccard auch nur Erfinder dieser Melodieen gewesen, es hätte hier seiner als des ersten bedeutenden preußischen Choralcomponisten ausführlich gedacht werden müssen. Ihm war aber auch beschieden, in seinen Kirchengesängen bei möglichster Volksmäßigkeit ein solches Maaß innerer Weihe und zugleich äußeren Schmuckes zu entfalten, wie dies vor ihm Keiner erreicht hat, und auch nach ihm von Niemanden überboten worden ist, obschon sein Vorbild die eifrigste Nachfolge fand. Deshalb bleibt denn auch seine Erscheinung von höchster Wichtigkeit in dem Gebiete heiliger Musik. „Es ist," sagt C. v. Winterfeld, „eine hohe Stellung, die wir unserm Meister in der Geschichte der heiligen Tonkunst anweisen; aber sie gebührt ihm auch." Wir werden diesem Ausspruche des berühmten Schriftstellers um so lebhafter beipflichten, je tiefer wir in die eigenthümliche Beschaffenheit der Tonsätze unsers Eccard eingehen, und da dies in vorgehender Darstel-

lung noch nicht hat geschehen können, die Pietät gegen Preußens größten kirchlichen Tonsetzer aber einen einseitigen Bericht nicht gestattet, so mögen hier schließlich noch die bezeichnendsten Züge aus dem reichen und lebensvollen Bilde, welches unser kunstgelehrte Gewährsmann von den Leistungen Eccard's entworfen hat, entlehnt werden.

In den früheren Werken Eccard's, bis zum Jahre 1589 hin, erscheint uns die Eigenthümlichkeit desselben noch unentwickelt. Der Einfluß fremder Individualitäten ist in ihnen noch überwiegend. Alles deutet nur auf einen Künstler, der das Erlernte in geistreicher Weise fortübt. Nicht mehr dieser Beschaffenheit ist sein 1589 erschienenes Werk beizuzählen, vielmehr ist dasselbe schon als eine Vorstufe der späteren Hauptwerke zu betrachten, sofern wir in demselben neben dem Bilden auf dem bisher üblichen Wege auch Versuche gewahr werden, eine neue Bahn zu finden, auf welcher bei dem Uebergange des Hauptgesanges in die Oberstimme und Vereinfachung des Satzes dennoch der Sorgfalt für ein bedeutsames Verhältniß der einzelnen Zusammenklänge, welche in die Glieder der Melodie, als ihre höchste Spitze, zusammenlaufen sollten, ein Genüge geschehe. In seinen 1597 herausgegebenen 55 Choralsätzen ist diese Bahn bereits gefunden. Aus dem Suchen der rechten Mittel, um das Bild des mehrstimmigen Kirchenliedes, wie es in seinem Innern lebte, zu klarer Anschauung zu bringen, war unserm Meister endlich ein schöpferisches Gestalten erwachsen. Die vornehmste Schwierigkeit beruhte darin, daß in engem Raum zusammengedrängt werden mußte, was da, wo die Leitung der Gemeine nicht in der Absicht lag, nach Gefallen breiter ausgedehnt werden durfte. Diese Gedrängtheit des Stimmengewebes mußte erreicht werden, ohne daß sie Spuren irgend eines Zwanges an sich trage. So dient bei Eccard die kunstvolle Begleitung stets nur der Hauptstimme; sie ist ihr, was einem wohlgebauten Leibe seine innere Gliederung, in der seine Schönheit vollkommen zur Anschauung gelangt. Das Ganze erscheint nur als ein gewaltiger, doch klarer Strom einfacher Harmonie, in der Po-

lyphonie die Homophonie, und auf diese Weise wurde eine neue Art der Behandlung des Chorals geschaffen. Auch auf das Orgelspiel als Begleitung des Gemeindegesanges hat Eccard eine sehr erhebliche Einwirkung geübt. Zur Zeit desselben fand noch nicht ein solches Verhältniß der Orgel zum Kirchengesange statt, wie es gegenwärtig besteht. Die Orgel diente früher nur zur Begleitung des Kunstgesanges, so wie für selbständige Leistungen des Organisten. Durch die Anregungen Eccard's konnte die Anwendung der Orgel in später üblicher Weise nicht lange mehr ausbleiben.

Wie es nun schon in den Choralsätzen die Absicht unsers Meisters gewesen war, dem Gemeindegesange die Kunst zuzugesellen, so wollte er auch noch auf einem andern Wege Aehnliches erreichen, damit die Kunst, dem Kirchengesange sich näher anschließend, als dessen höhere Blüthe erscheine, und auch in ihren tiefsinnigsten reichsten Erzeugnissen Geist und Gemüth der Gemeinde in Anspruch nehme, nicht allein nach dem Beifall der Kunstgelehrten ringe. Dies zu leisten, eine kirchliche Kunst in ächt evangelischem Sinne zu schaffen, hat Eccard in seinen preußischen Festliedern gestrebt. Die höhere Kunst sollte demnach nicht aus der Kirche verschwinden, sie sollte auch nicht schroff dem Gemeindegesange gegenüberstehen, wie in dem alten kunstreichen Motett, sie sollte auf der Grundlage beruhen, die für den evangelischen Kirchengesang die allgemeine war, der des Liedes. Und dieser Aufgabe: Mannigfaltigkeit und Einfachheit, Fülle und Klarheit zu einem in eigenthümlicher Schönheit dastehenden wirkungsvollen Ganzen zu verbinden, hat unser Meister in seinen Festliedern entsprochen.

Wir finden es in der Ordnung, wenn vernachläßigte alte literarische Werke von hohem Werth durch neue Ausgaben der Vergessenheit entzogen werden. Möge eine solche Erneuung auch den Hauptwerken unsers ruhmwürdigen Eccard beschieden sein, damit, um mit einem Dichter der Festlieder zu reden, seines Geistes Gruß auch jetzt noch Vieler Herzen aufthue, und seine Kunstschöpfungen als unvergängliche Vorbilder ächt evangelischen Kirchengesanges zur Anerkennung und Nachfolge erwecken!

III.

Die Musik in Preußen
im 17. Jahrhundert.

Es war uns vergönnt, die vorgehende Darstellung mit dem Bericht über die Person und Wirksamkeit eines Mannes zu schließen, dessen hohe Bedeutung im Gebiete des evangelischen Kirchengesanges eine für alle Zeiten bleibende genannt werden muß. Wie der von ihm ausgestreute Same in seinen Schülern gedieh, möge den späteren Blättern dieses Abschnittes zur Erörterung vorbehalten bleiben.

Zunächst sei es **Westpreußen**, dem wir eine weitere Berichterstattung widmen. Hier, wo ungünstige politische Verhältnisse noch vorwalteten, wo kein Landesfürst die musikalische Cultur förderte, wo keine Hofcapelle in ihren Künstlern Muster und Lehrer darbot, würde die Forschung einen unergiebigen Boden finden, wenn nicht die deutsche Bevölkerung auch deutschen Sinn für Wissenschaft und Kunst, trotz der polnischen Bevormundung, aufrecht erhalten hätte. Vornehmlich waren es Danzig, Elbing und Thorn, die mit dem ihnen als freien Reichsstädten zugestandenen, wenn freilich auch oft gekränkten Rechte der Selbstregierung eine stets rege Sorge auch für den musikalischen Theil des religiösen und geselligen Lebens verbanden. An ihren Gymnasien nahm der Cantor eine der oberen Lehrerstellen ein; in den Hauptkirchen fanden nicht

allein an den hohen Festen, sondern auch bei dem sonntäglichen Gottesdienste, ja selbst bei Begräbniß- und Hochzeitsfeierlichkeiten Figuralmusiken statt und, wie Sänger, so standen auch Instrumentisten in städtischen Diensten. Aehnliche Einrichtungen und Gebräuche haben nach traditionellen Ueberlieferungen auch in den kleineren Städten stattgefunden, und so dürfen wir denn unsere Wanderung durch das Feld der noch vorhandenen Nachrichten aus jener Zeit auch in Westpreußen immerhin mit der Aussicht auf einige musikalische Ausbeute beginnen.

Ueber **Elbing**, das von den Einflüssen des in Ostpreußen waltenden musikalischen Geistes zunächst berührt wurde, entnehmen wir aus alten Chroniken, Rechnungsbüchern und Gelegenheitsschriften Folgendes: Auch hier war dem evangelischen Gemeindegesange der von Lobwasser metrisch bearbeitete Psalter zum Grunde gelegt und erhielt sich bis zum Beginn der von einzelnen Geistlichen angeregten, sogenannten syncretistischen Streitigkeiten (1655) im kirchlichen Gebrauche. Als bei der Einweihung des Gymnasiengebäudes durch den berühmten Rector Mylius (1599) Volk und Jugend aus der Kirche nach der Schule zog, wurde, wie Rupson in seinen „Annales Elbingenses" berichtet, der 122. Psalm aus dem Lobwasser gesungen „und ist dieser Actus mit einer anmuthigen Instrumental- und Vocalmusik (durch den Cantor Johannes Fabricius) geschlossen worden".

Einen andern, hier merkwürdigen und noch in das 16. Jahrhundert hineinreichenden musikalischen Beamten Elbing's finden wir in der Person des Martin Raphun aus Pommern. Er war nach der Chronik des Gottfried Gotsch von 1597—1626 Organist der Neustadt, befindet sich mit einem Tonsatze in der wehlauer Sammlung des Johannes Crone und wird, gleich den übrigen dort aufgenommenen Componisten, der durch Eccard begründeten preußischen Tonschule angehören.

Wie wir in Raphun den ersten bekannten Tonsetzer Elbing's nennen, so erscheinen uns um 1633 Christoph Alt,

Prediger zu St. Annen, und Johann Tragner, Cantor zu St. Marien, zuerst als Unternehmer einer musikalischen und, wie wir annehmen dürfen, außerhalb des Gottesdienstes liegenden Aufführung, wobei uns noch der Umstand überrascht, daß sie hiezu von nah und fern „der edeln Musik zugethane Freunde und Liebhaber" einladen. Zwar hatten concertartige Unternehmungen schon früher stattgefunden, denn bereits 1627 entlehnt Chr. Werner von Dresden aus der Bibliothek zu St. Marien die „convivii musici" des Orazio Vechi, um sie in's „collegium musicum" zu nehmen; jene Männer aber wollen „Gott zu Ehren und zur Beförderung der edeln Musik" eine besonders festliche Aufführung veranstalten. Sie gewinnen hiezu auch die Theilnahme Fremder und Einheimischer, und eröffnen dieselbe durch ein fünfstimmiges Motett über die Worte „Freuet euch der Barmherzigkeit Gottes ꝛc.", das ihnen Eccard's Schüler und Nachfolger Stobäus als Festesgruß zugesandt hat. Auch noch 4 Jahre später unternimmt Alt — Tragner ist inzwischen zum Cantorate der Altstadt Königsberg berufen worden — zur Feier des damals zwischen Schweden und Polen geschlossenen Friedens ein ähnliches Fest, das ihm wiederum durch ein Motett des königsberger Meisters ausgeschmückt wird.*) Der musikliebende Geistliche starb 1642, nachdem er sich noch kurz vor seinem Tode einen Gesang über die Worte „Der Gerechte wird stehen mit großer Freudigkeit ꝛc." von seinem Freunde Stobäus erbeten hatte.

Bald nach dem Heimgange des frommen Alt erfolgte auch das Ableben eines Mannes, den Gelegenheitsgedichte aus jener Zeit zwar nur als den Musikus „aus der Waag'" bezeichnen, in dem wir aber unschwer den um 1622 der her-

*) Diese Compositionen sind noch vorhanden und wären den heutigen Unternehmern preußischer Musikfeste, wenn auch nur zur beiläufigen Aufführung, zu empfehlen. Es würde sich hierin nicht allein ein Akt der Pietät gegen die Vorzeit offenbaren, sondern auch ein Kriterium der in Zeit von zwei Jahrhunderten gewonnenen Fortschritte in der vaterländischen Kunstbildung auffinden lassen.

zoglichen Capelle in Königsberg vorstehenden Jacob Schmidt erkennen. Er scheint nur eine kurze Zeit in dem Besitz jener Stelle gewesen und sodann nach seiner Vaterstadt Elbing zurückgegangen zu sein. Eins jener Gedichte gedenkt seiner als eines „Hochgenannten, den der Held aus Lypara von seiner Kunst geschickt hie an des Drausens Kanten" und ein anderes rühmt ihn als einen Mann „von heller Stimm, der konnte moderiren und in der Compagnie die Musika wohl führen".

Auch über einen zweiten Johannes Fabricius, der uns jedoch nicht als ein Abkömmling des Erstgenannten erscheint, gelangen wir durch jene Gelegenheitsgedichte zu einer nähern Kenntniß. Er war zu Oldesloo in Holstein geboren, bekleidete, wie wir dies auch von seinem Namensgenossen wissen, die Stelle eines Gymnasiallehrers und Cantors zu St. Marien, und ging, nachdem er in diesen Aemtern von 1649—63 gewirkt hatte, nach Danzig, um eine Lehrerstelle an dem dortigen Gymnasio zu übernehmen. Jedenfalls ist er unter den elbinger Musikern des 17. Jahrhunderts für diese Schrift einer der wichtigsten, sofern schon, als er der Erste ist, von dem gedruckte Tonsätze noch vorhanden sind. Zwar wird Elbing, gleich den größeren Nachbarstädten unter seinen musikalischen Beamten auch früher schon der Composition kundige Männer besessen haben, welche Annahme schon in dem erwähnten Tonsatze des Martin Raphun, so wie in dem Umstande, daß lange vor der Zeit des Fabricius hier schon eine durch Wendel Bodenhausen errichtete Notendruckerei bestand, ihre Bestätigung findet; ob und wo aber die Arbeiten jener Männer noch vorhanden sind, müssen wir, nach vielen vergeblichen Forschungen für eine Frage halten, die kaum jemals erledigt werden dürfte.

Was nun die musikalische Kunst unsers Fabricius betrifft, so berechtigen uns die wenigen aufgefundenen Proben, sie eine sehr achtbare, wenn auch nicht mehr der Eccard'schen Tonschule entsprechende, zu nennen. Gewandte Handhabung der Form und glückliche Erfindung der Motive vereinigen sich in seinen Compositionen zu einem werthvollen Ganzen. Die

erste und zugleich größeste derselben ist gleich nach seinem Amtsantritte bei Achatz Corell, dem Nachfolger Bodenhausen's, als ein „hochzeitlich Freudenlied" erschienen und wird von ihm ein „Concert a 4 mit achtstimmigem Ritornell" genannt. Leider läßt sich ein Urtheil über die Totalität dieses Tonsatzes nicht bilden, da nur noch die Singstimmen von demselben vorhanden sind. An anderen, durch Hochzeitsfeste in angesehenen Familien nach damaliger Sitte hervorgerufenen Druckschriften hat sich F. häufig als Dichter, einmal auch als Dichter und Componist zugleich betheiligt. Für den unmittelbar kirchlichen Gebrauch scheint er jedoch nichts geschrieben zu haben.

Was wir in letzterer Beziehung an Fabricius vermissen, finden wir dagegen bei Peter Sohr, von etwa 1668—81, Cantor zu heil. Leichnam, in um so größerem Maaße vorhanden, und verdienen dessen hymnologischen Kenntnisse, die vielen von ihm gesetzten Kirchenmelodieen, so wie seine Bemühungen um die Verbesserung und Erweiterung der kirchlichen Gesangbücher eine ehrende Erwähnung. Als Zeugniß für das Zuletztgesagte haben wir zunächst die von ihm besorgte und von Balthasar Wust zu Frankfurt a. M. verlegte neue Ausgabe eines beliebten berliner Gesangbuches anzuführen, welches jetzt unter dem Titel erschien:

Praxis pietatis melica (Johann Crügers) ordentlich zusammengebracht und zur Beförderung des sowohl Kirchen- als Privatgottesdienstes mit bisher gebräuchlichen und vielen schönen Melodeyen neben dazu gehörigem Fundament verfertigt, auch über vorige Editiones mit etlichen hundert schönen trostreichen Gesängen vermehrt und verbessert von Peter Sohren, bestalltem Schul- und Rechenmeister der Christlichen Gemeine zu heiligen Leichnam in Königlicher Stadt Elbing in Preußen.

Erweislich ist, daß dieses Gesangbuch, an welchem Sohr allein mit 202 Melodieen Theil hat, auch in Elbing, wie an vielen andern Orten, gebräuchlich gewesen. Funfzehn Jahre später brachte der unermüdliche Sohr, dem in jener, wie er

selbst sagt, für das Kirchenlied so fruchtbaren Zeit schon wieder viele schöne Texte zugekommen waren, unter dem Titel „Musikalischer Vorschmack der jauchzenden Seelen im ewigen Leben rc." noch eine neue, bis auf 1117 Gesänge vermehrte Ausgabe jenes Buches. Unter den 430 in den Text eingedruckten Melodieen desselben ist, da Sohr allein mit Einschluß der obigen 202 deren 238 beigesteuert, die größere Hälfte preußischen Ursprungs. Noch haben wir von diesem Gesangbuche zu bemerken, daß es als das letzte preußische zu betrachten ist, in welchem sich noch die zweckmäßige Einrichtung findet, neben den Liedern auch die weniger bekannten oder neuen Gesangweisen in Noten zu geben. Von Sohr's Melodieen waren um 1738 etwa noch 12 in kirchlichem Gebrauch. Jetzt dürfen wir wohl nur noch die des Liedes „Mein Herzens-Jesu, meine Lust" für hie und da üblich halten.

Wie nun schon vorgenannte Personen und Thatsachen das Elbing des 17. Jahrhunderts als eine dem musikalischen Leben nicht unbefreundete Stadt darstellen, so haben sich auch noch anderweitige Nachrichten auffinden lassen, die als vervollständigende Züge zu dem Bilde der frühern hiesigen musikalischen Zustände und Vorgänge der Aufbewahrung nicht unwerth erscheinen, und die hier noch in chronologischer Ordnung ihre Stelle finden mögen.

1605 untersagt E. E. Rath der Altstadt „englischen Comödianten," unter denen sich auch Sänger und Instrumentisten befanden, das weitere Auftreten. „Sie sollen zu agiren aufhören, weil sie gestern in der Comödie schandbare Dinge fürgebracht."

1626 gestattet E. E. Rath „den Studiosis vom Gymnasio um Weynachten bei den Bürgern zu musiciren." — In dieselbe Zeit scheint auch der Erlaß einer „Kirchenordnung" zu fallen, worin dem musikalischen Theile des Gottesdienstes eine bedeutende Stelle eingeräumt und zugleich auf den kirchlichen Kunstgesang ein besonderer Werth gelegt wird.

1635 berufen die Erb. Gerichte der Neuenstadt Elbing den

Jacob Hillenium zum Cantorate mit Anweisung eines Gottespfennigs (Reisegeldes?) von 9 Mark 6 gr.*)

1638 wird dem Musico-Instrumentalis der Altstadt von E. Rathe befohlen, bei Bauernhochzeiten nur Violinen und nicht Trompeten zu gebrauchen.

1639 geben die „Erb. Gerichte ꝛc.“ eine Tonne Bier zum „convivio musico.“

1640 wird die Orgel zu St. Annen gebaut.

1643 berufen die Erb. Gerichte den Melcher Rosener zum Musico-Instrumentalis mit der Bedingung „zu Chor ordentlich aufzuwarten“.

---

*) Das betreffende Vocations-Schreiben findet sich noch bei Gotsch und möge hier als alterthümliches Denkmal und zugleich als Nachweis der Anforderungen, welche jene Zeit an die Verwaltung eines Cantorats stellte, folgen:

Wir Richter, Cämmerer und Beisitzere der Erb. Gerichte der Neuenstadt Elbing in Preußen fügen hiemit jedermänniglichen was Würden und Standes sie sein nach gebührender Ehrerbietung dienstfreundlich kund und zu wissen, daß wir den Erbaren und Wohlgelahrten Jacobum Hillenium Gotha-Thuringum für einen Cantorem und Schuldiener an Unsere Kirche und Schule angenommen haben. Wie Wir denn denselben hiemit vociren und annehmen, daß Er auff instehende Weynachten dieses 1635 Jahres in solch sein Schulambt eintretten und demselben mit allem Ernst Treu und Fleiß vorstehen und sonderlich die Jugend fleißig informiren, denselben mit gutten Exempeln vorgehen, den Chorum nach müglichkeit, sonderlich die gewöhnlichen Feyertage und jede 14 Tage auf die Sonntage, sofern er der Instrumental-Musicanten und adjuvanten mächtig sein kann, mit Figural-Musica bestellen und versehen und in allem sich alſo bezeigen und verhalten solle, wie er es gegen Gott und jedermänniglichen zu verantworten hat. Für solche seine Mühe und Ambtsverwaltung soll Ihm jährlich zum Salario gegeben werden Sechzig Mark Prß, eine halbe Rutte Holz und das halbe Schulgelt. Desgleichen soll er eine Wohnung von allen Aufflagen und Beschwerden frei und mit der Häckerey belehnt auch das Festum Gregorianum jährlich zu celebriren und die accidentia bei den funeribus allein zu genüßen haben, u. s. w.

1643 wird der Bau der Orgel zu St. Marien durch Meister Samuel Werner beendigt. Die mit der Abnahme beauftragten Personen, unter denen auch ein Organist Zacharias Eckard aus Pr. Holland, erklären, „sie wüßten nicht, daß dergleichen Werk von so viel Stimmen in solch kleinem corpore in gantz Preußen wäre".

1644 untersagt E. Rath dem Parochus (Probst zu St. Nikolai), daß sein Musikus „Gesellen halte oder Jungens lehre und bei Hochzeiten und Gelagen aufwarte," weil dies den hergebrachten Rechten des Stadtpfeifers zuwider sei.

1645 versieht der Stadtschreiber der Neustadt Achatius v. Domsdorf während einer Vacanz den Organistendienst*).

1652 erscheint bei Achatz Corell unter dem Titel „Brauttanz" ein Schäfergedicht zu „hochzeitlichen Ehren des Herrn Georg Heynius", dem zugleich Melodie und Baßstimme in Noten beigegeben sind. Der wahrscheinlich pseudonyme Verfasser Norarius läßt „Daphnis und Galathe" in starken Ausdrücken sprechen, versöhnt uns aber durch eine Melodie, deren Frische und Wohlklang sich noch heute Freunde erwerben würde.

1671 stirbt der Cantor der Neustadt Melcher Rosener. Er wird von dem Chronisten „ein großer Musikus" genannt**).

*) Eine ähnliche musikalische Befähigung hatte schon früher (1543—65) der Notarius Lucas Allewelt bewiesen. Auch späterhin findet sich hie und da die Bemerkung, daß der Advocat (Notarius) N. N. zugleich Organist gewesen. Diese Verbindung der juristischen mit der musikalischen Praxis scheint namentlich von Sachsen aus ihre Verbreitung gefunden zu haben.

**) Wie weit die musikalische Größe des Melcher Rosener gegangen, muß, da sonstige Nachrichten über ihn fehlen, dahingestellt bleiben. Seitdem wir jedoch durch Gotsch erfahren haben, daß selbst die plastische Kunst um jene Zeit in der Neustadt Elbing einen bedeutenden Meister besessen, indem der Verfertiger des dem Bürgermeister Lehwald um 1687 in der St. Marienkirche errichteten Epitaph's dort ansäßig gewesen; seitdem wir ferner gefunden, daß jenes Kunstwerkes von unserm Chronisten in anspruchslosen Ausdrücken gedacht wird, so liegt hierin noch ein besonderer Grund

1670 beschließt E. Rath, daß bei dem Tode eines Rathsherrn die Thurmmusik bis nach dessen Beerdigung eingestellt werde.

1679 wird Andreas Wahl „nach vorhergethaner vergnüglicher Probe seiner Wissenschaft" zuum Organistenamte der Neustadt angenommen*).

1682 wird in der Marienkirche „das lange Musiciren" abgeschafft.

1686 inventarisirt Cantor Steinröck die damals nur aus 37 Werken bestehende Musikalien-Sammlung zu St. Marien und schließt mit den Versen:

Musica, Nata Dei, curare dulce levamen
Athereis animos delitiis recreat.

1699 wird „den Studiosis Gymnasii von E. Rathe ein collegium musicum anzustellen vergünstigt".

* * *

Unsere Darstellung führt uns jetzt nach der Stadt, deren Cantor Eugenius wir bereits als den ersten bekannten Componisten Preußens genannt haben. Ob sein Beispiel nicht Nachfolger fand, oder in welcher Zahl die früheren musikalischen Bestrebungen in **Thorn** noch ihrer Entdeckung harren, muß dahingestellt bleiben. Zur Zeit sind uns nur wenige Nachrichten über das dortige Musikwesen zugänglich. Einer

---

vor, in der obigen Aeußerung über den Cantor Rosener keine unerwogene, eitle Redensart zu erblicken. Das beregte Denkmal ist nur noch neuerdings von Kennern den werthvollsten Kunstalterthümern der Kirche beigezählt worden. Der Verfertiger desselben, Bildhauer Christian Silber, war, wie dies so häufig in der Kunstwelt zu geschehen pflegt, bereits in Vergessenheit gerathen. Möge diese Schrift denn dazu beitragen, die Namen beider Männer, als die von tüchtigen elbinger Künstlern in wohlverdientem Andenken zu erhalten.

*) Die damaligen Anforderungen an die Verwaltung der Organistenämter scheinen nicht gering gewesen zu sein. Die E. Gerichte der Neustadt removiren im Laufe des 17. Jahrhunderts 5 Organisten, weil sie, wie die Chronik sagt, „schlecht sind," „nichts taugen" 2c.

derselben zufolge traf Herzog Ludwig von Anhalt 1597 auf seiner Reise in Italien zwischen Rom und Neapel mit einer Anzahl preußischer Kunstjünger zusammen, unter welchen sich auch thorner befanden. Dennoch besaß Thorn, soviel wir wissen, im 16. und 17. Jahrhundert nur einen Componisten. Dieser, Johann Celscher, kommt in der Crone'schen Sammlung mit einem Tonsatze vom Jahre 1608 vor, auch besitzt die elbinger Musikalienbibliothek zu St. Marien von ihm aus dem Jahre 1596 drei sogenannte Brautlieder, die sich in Geist und Form der Eccard'schen Schreibart nähern. — Als ein namhafter musikalischer Beamter Thorn's aus jener Zeit wird uns noch Michael Colet, zu Ende des 16. Jahrhunderts Cantor daselbst, genannt. Er zeichnete sich durch Gelehrsamkeit und Rednertalent aus, wurde in Folge dessen nach Danzig berufen und starb dort 1616 in dem Amte eines Pastors und Seniors zu St. Marien.

Erwägen wir nun, welche Umstände der gedeihlichen Entwickelung der Musik in Thorn hinderlich gewesen sein werden, so dürfte hiebei die Nähe Polens und der scharf hervortretende Einfluß, welchen das polnische Element auf die deutsche Bevölkerung ausübte, wohl am meisten in's Gewicht fallen. Von den durch den Rath aufgestellten 36 Rangklassen nimmt der „polnische" Cantor die 23. und sodann der Stadtadvokat die nächstfolgende ein. Die Organisten und der Stadtmusikus müssen sich mit der 32. begnügen.

Doch sind auch von der Fürsorge des Raths in musikalischen Angelegenheiten mehrfache Zeugnisse vorhanden; ja wir müssen annehmen, daß sich inmitten desselben Personen befunden haben, denen die musikalische Terminologie nicht ungeläufig war. 1605 wird in Injuriensachen zwischen dem Schulcollegen Andres und dem Cantor entschieden „der Magister solle sein Maul eine andere Zeit besser in Acht nehmen und der Cantor künftig auch B Moll singen, sonst werde E. Rath das Finale halten." Auch von der an andern Orten vielfach sich kund gegebenen Berücksichtigung des Gemeindegesanges wird der Rath Kenntniß genommen haben, denn

1632 erhält der Organist David Cracovita den Befehl, die Orgel am Sonntage selbst zu schlagen, bei der Communion kurz abzubrechen und anstatt der Motetten Psalmen oder die gewöhnlichen Gesänge zu spielen, in welcher Verordnung wir eine neue Unterstützung der Annahme finden, daß die Orgeln vor dem 17. Jahrhundert fast ausschließlich zur Begleitung des Kunstgesanges und zu selbständigen Leistungen benutzt wurden.

Indem wir hier des Orgelspiels gedenken, liegt die Erinnerung nahe, daß Thorn bereits um 1343 eine Orgel besessen haben soll. Auch aus dem 17. Jahrhundert sind Nachrichten über dortige Orgelbauten und zudem über recht bedeutende vorhanden. Hans Helwigken, Orgelbauer aus Holstein, beendigte 1609 den bereits 1601 begonnenen Bau der großen Orgel zu St. Marien. „Der Rath hat ihm zur Ergötzlichkeit 100 Thlr. und zur Bereitung des Positivs und des großen Werkes 12000 Floren, 20 Ct. Blei und 1 Ct. Zinn gegeben." Ein nicht minder großer, mit demselben Kostenaufwande verbundener Bau wurde 1685 von Matthäus Brandner zu St. Nikolai ausgeführt.

Noch weiß auch Wernicke, dessen Geschichte Thorn's wir vorstehende Nachrichten zum Theil entnommen haben, über eine im Jahre 1628 erlassene Stadtpfeifer- und Organistenordnung zu berichten. Nach der Meinung des genannten Historiographen hätte die Musik in seiner Vaterstadt um jene Zeit auch bei den Jesuitenschülern und im Gymnasio einen guten Fortgang gefunden. Was hiebei von den Anordnungen des Raths abhängig war, können wir immerhin als geschehen voraussetzen, auch liegen in dieser Beziehung die Beweise eines speciellen Interesses zur Hand. Dem Stadtpfeifer Jagoda wurde in der Capitulation, welche der Rath 1700 mit ihm einging, aufgegeben, daß er auch „Motetten" aufführen solle. Es wurde also die Praxis einer Kunstform verlangt, deren Handhabung bereits eine mehr als gewöhnliche Fertigkeit und Bildung erfordert.

* * *

Haben wir bei dem Zusammenbringen des Materials zu diesen Darstellungen schon öfters die Bemerkung machen müssen, daß viele hieher gehörenden Nachrichten verloren gegangen sein werden, so müssen wir dieser Ansicht in Betreff der musikalischen Vorgänge in den kleineren Städten Westpreußens noch mehr Raum geben, wollen wir anders nicht annehmen, daß Talent und Kunstsinn zu den Prärogativen größerer Orte gehören. Unsere Sängerfeste erhalten einen Theil ihrer Contingente auch aus den kleineren Städten. Auch diese Schrift würde ihre Contingente an Nachrichten aus denselben erhalten, und über manche tüchtige Leistung, manche interessante Erscheinung mehr zu berichten haben, wenn es nicht in der Natur der Sache läge, daß, was dort geschieht, um so eher der Vergessenheit anheimfällt, da es nur von Wenigen bemerkt, und nur selten ein Gegenstand literarischer Besprechung und Aufzeichnung wird. Vielleicht fehlte es auch an dem Sinne für Aufbewahrung alter Nachrichten; vielleicht wurde, namentlich in der neuern Zeit, wie anderwärts, so auch dort, die Pietät für das Vergangene zu den veralteten Tugenden gezählt.

Wie dem nun aber auch sein mag: es ist nur ein Schleier der Vergessenheit und nicht musikalischer Nacht, der über jenen hier unvertretenen Orten ruht. Schon Kirche und und Schule müssen den Gesang auch dort als ein Lebenselement der Religion gepflegt haben. Zudem erhält unser Verlangen auch die Genugthuung, nicht ganz leer auszugehen, indem wir der Mittheilung eines Freundes dieser Schrift die Nachricht verdanken, daß Ellroth, Verfasser der werthvollen Kirchenmelodie „Gott sei uns gnädig", um die Mitte des 17. Jahrhunderts in **Mewe** gelebt hat. Er war aus Wunsiedel in Franken eingewandert, nannte sich „Civis Academ. Lipsiens." und soll, nachdem er auf einige Jahre nach Pr. Stargard gegangen war, 1686 am erstgenannten Orte, vermuthlich in einem Schulamte, gestorben sein.

* * *

Und so wenden wir uns denn, in der Hoffnung, späterhin über ein und das andere musikalische Factum auch aus den kleineren Städten Westpreußens noch nachträglich berichten zu können, nach dem kunst- und literaturreichen **Danzig**, dessen Glockenspiele uns schon aus der Ferne verkünden, daß wir uns einer musikliebenden Stadt nähern, einer Stadt, die es wagen durfte, die Melodieen ihrer deutschen Lieder den polnischen Gewalthabern gegenüber öffentlich ertönen zu lassen. Wie früher, so blieb dort auch im 17. Jahrhunderte die Oberpfarrkirche zu St. Marien der Haupttempel heiliger Musik. Ihr majestätischer Bau, ihre Orgeln, ihre Capelle: Alles deutet darauf hin, daß die größte Gemeinde der reichen Stadt auch ihren Gottesdienst in großartiger und glanzvoller Weise begehen wollte. Ihre oberen musikalischen Beamten mußten daher die Eigenschaften ausgezeichneter Künstler in sich vereinigen. Als solche bewähren sich denn auch die Capellmeister zu St. Marien. Sie waren die Hauptträger der danziger Musik, und mögen daher mit den über sie noch vorhandenen Nachrichten hier in vorderer Reihe ihre Stelle finden.

Nach Wanning, dessen trefflichen „Cantiones sacrae" sich wohl noch lange zu St. Marien im Gebrauche erhalten haben werden, bekleidete die Capellmeisterstelle zunächst

Nicolaus Zangius. Er trat 1602, noch bei Lebzeiten des vermuthlich emeritirten Wanning in's Amt, verließ Danzig jedoch noch in demselben Jahre aus Furcht vor der Pest, und auch, nachdem er 1605 zu seinen Functionen zurückgekehrt war, soll er sich denselben ein Jahr später aus Gesundheitsrücksichten bereits wieder entzogen haben. Seine Leistungen können also nur unerheblich genannt werden, zumal auch nicht bekannt ist, daß er Compositionen hinterlassen hätte. Einen namhaften Ruf als Tonsetzer genoß dagegen Zangius' Nachfolger

Andreas Hackenberger aus Pommern. Sein mehrmals aufgelegtes Hauptwerk „Sacri modulorum concentus 8 vocum" findet sich noch im Besitz der elbinger Musikalienbibliothek zu St. Marien und berechtigt uns, ihn

zu den besseren Componisten seiner Zeit zu zählen. Außer diesem sind, so viel bekannt, von ihm im Druck erschienen 2) Newe Teutsche Gesänge mit 5 Stimmen und eins mit 8 Stimmen, nach Art der welschen Madrigalen componirt. Dantzig 1610. Dasselbe Leipzig 1612. 3) Odaria suavissima ex mellifluo D. Bernhardi Jubilo delibata 3 voc. Leipzig 1612. 4) Harmonia sacra seu VI Motetti 6—12 voc. cum Basso continuo. Frankfurt 1615. 5) Odae sacrae Christo infantulo Bethlehemitico decantatae, a 3 voc. Leipzig 1619.

In Betreff der Technik seiner Compositionen ist nicht unerwähnt zu lassen, daß wir die sub 4 bemerkte Anwendung des „Bassus continuus" bei früheren Tonsetzern gefunden zu haben uns nicht erinnern können. Sie gelangte erst gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts und namentlich durch die Glieder der sächsischen Schule zu häufigem Gebrauch. Es darf also ausgesprochen werden, daß H. mit zu den Tonsetzern gehört, welche jene Verstärkung und Unterstützung der Grundstimme einer Vocalmusik durch Hinzufügung eines Instrumentalbasses zuerst angewandt haben. — Er lebte noch um 1625, erhielt aber bereits 1613 einen Amtsnachfolger in

Caspar Förster. — Die musikalischen Lexika wissen als nothdürftigste Nachricht über die Lebensverhältnisse dieses bedeutenden Musikers nur anzuführen, daß er um 1643 Cantor und Buchhändler in Danzig gewesen und 1652 in Oliva gestorben sei. Als Zeugniß für seine musikalischen Verdienste, meint Gerber, habe die Geschichte nur noch aufzuweisen, daß ihm der polnische Capellmeister Marco Scacchi sein Cribrum musicum zugeeignet und ihn bei dieser Gelegenheit „clarissimum atque excellentissimum Chori Musici Dantiscani Directorem dignissimum" nenne, und daß ferner Förster's „praecepta musica" von dem genannten Capellmeister an einer andern Stelle sehr gerühmt würden. Zu desto größerem Danke sind wir daher dem um die vaterländische Kunstgeschichte hochverdienten Professor Th. Hirsch in Danzig für seine in den N. Pr. Provinzialblättern B. 7, S. 32—58 niederge-

legten Forschungen verpflichtet, sofern sie neben andern literarischen und künstlerischen Bestrebungen auch die Wirksamkeit des in Rede stehenden Künstlers der Vergessenheit entziehen. Jenem Aufsatze zufolge gehört Förster auch der Geburt nach Danzig an, und hat sich ohne Zweifel mit unter den preußischen Kunstjüngern befunden, von denen Herzog Ludwig von Anhalt in seinem Reiseberichte erwähnt, daß er 1597 mit ihnen in Italien zusammengetroffen sei. 1613 finden wir ihn als Capellmeister zu St. Marien. „Die damals sehr engherzigen Kirchenvorsteher waren mit den Neuerungen, die der junge Künstler gleich zu Anfang machte, unzufrieden; sie klagten, daß er alte papistische Gesänge einführe und unter seine Sänger auch Katholiken aufnehme. Ihre Klagen scheinen aber bald einer richtigeren Erkenntniß gewichen zu sein; wenigstens ließen sie sich die Umgestaltung des musikalischen Chores gerne gefallen. Der Capellmeister erhielt nämlich die Erlaubniß, mit seinem Sänger- und Instrumentalchore neben einer glänzenden musikalischen Ausstattung des Gottesdienstes musikalische Aufführungen im Artushofe und bei festlichen Gelegenheiten, wie bei Hochzeiten, auch in Privathäusern zu veranstalten. Der Sängerchor bestand in der Regel aus vierzehn Personen, nämlich vier Diskantisten, welche Förster auf seine Kosten zu unterhalten und auszubilden hatte, aus drei Altisten und einem Tenoristen, welche von den Kirchenvorstehern besoldet wurden, und aus den sechs Schulgesellen der St. Marienschule oder ihren Stellvertretern. Den Instrumentalchor bilden sechs Stadtpfeifer, drei Meister und drei Gesellen, dazu drei Fiedler und noch einer, der dazu bestimmt ist, „den Takt zu halten". Doch wird die Zahl der Sänger und Instrumentalisten bei großen Festlichkeiten sehr verstärkt; zuweilen singen in der St. Marienkirche in den sogenannten Brautmessen vier Chöre an verschiedenen Orten der Kirche zu gleicher Zeit. Die Beschuldigung, daß der Capellmeister papistische Gesänge einführe, wahrscheinlich nur aus Mißtrauen gegen seine confessionelle Gesinnung hervorgegangen, war um so weniger begründet, da gerade ein großer Theil des damaligen lutheri-

schen Gottesdienstes im Absingen altkatholischer lateinischer Motetten und lateinischer Messen bestand, die Veränderungen aber, welche der Capellmeister in den folgenden Jahren veranlaßte, gerade im entgegengesetzten Sinne stattfanden. So verkürzte er 1624 jene Messen, schaffte 1632 die lateinischen Motetten am Montag- und Freitaggottesdienst ab und verschaffte sich die Erlaubniß, an hohen Feiertagen Nachmittags große Instrumentalsätze in der Kirche aufzuführen. Der unverständige Eifer des damaligen Hauptes der danziger Geistlichkeit, des Dr. Johann Corvinus, bekämpfte diese Neuerungen mit aller Macht. Als ungeachtet seines Widerspruchs der Magistrat auf die Wünsche des Capellmeisters einging, konnte sich Corvinus nicht enthalten, zwei Bürgermeister und sieben Rathsherren, deren Seelsorger er bisher gewesen war, von seinem Beichtstuhle in einer schriftlichen Erklärung abzuweisen. Die Angefeindeten, Männer von bewährter Rechtgläubigkeit, ließen, um den erst kürzlich nach zehnjährigem Streit geschlossenen Kirchenfrieden nicht zu verletzen, die Anmaßung des Pastors vorläufig ungerügt hingehen, fanden jedoch nach einigen Jahren Gelegenheit, bei einer noch offenbarern Pflichtverletzung jenes Geistlichen ihn seines Amtes zu entsetzen. Förster's Ruf erhielt sich bei diesen Streitigkeiten unerschüttert und wuchs auch auswärts der Art, daß z. B. der königsberger Cantor Johann Stobäus sich für die Herausgabe eines musikalischen Werkes seine Empfehlung erbat. Leider hat sich von Förster's musikalischen Arbeiten bei uns nichs erhalten; doch läßt sich schon aus der engen Verbindung, in welcher Opitz, der Freund Heinrich Schützen's, mit dem Förster'schen Hause stand, schließen, daß zwischen beiden Componisten und ihren Arbeiten ein näheres Verhältniß stattfand. Der musikalische Geist vererbte sich auf Förster's gleichnamigen Sohn. Obgleich man beim Tode des alten Capellmeisters 1652 die unerfreuliche Erfahrung machte, daß derselbe schon seit einer Reihe von Jahren zur katholischen Kirche übergetreten war, wie er denn auch seinem letzten Willen gemäß im Kloster Oliva begraben wurde, so ward doch seine Stelle drei Jahre später seinem Sohne übertragen."

Diesem interessanten Kunst- und Lebensbilde ist aus Löschin's Schriften über Danzig noch hinzuzufügen, daß Förster's heimlicher Confessionswechsel bereits 1623 geschehen sein soll. Dem Rathe, wenn auch hiemit nicht bekannt, wird doch, wie den Geistlichen und Vorstehern zu St. Marien die Hinneigung des Capellmeisters zur alten Kirche nicht entgangen sein, daher er ihm 1633 anbefiehlt „keine von Katholiken componirte Kirchenmusik aufzuführen", da „an Evangelischen, Gottlob! kein Mangel sei". Wenn trotz des in dieser Verordnung sich aussprechenden Mißtrauens dennoch 1641 Förster's Gehalt auf die damals bedeutende Summe von 700 Gulden erhöht wurde, so werden wir die hierin sich äußernde Zufriedenheit mit seiner Amtsführung und die Werthschätzung seiner künstlerischen Thätigkeit um so höher zu veranschlagen haben, als nur ausgezeichnete Leistungen im Stande sein konnten, jenes Mißtrauen und die gegen ihn erhobenen Beschwerden vergessen zu lassen. Indem wir noch bemerken, daß das seinem Andenken in der Kirche zu Oliva gewidmete Epitaph auf Veranstaltung seines Sohnes Georg, der in Danzig den Buchhandel fortsetzte, errichtet worden sein soll, wenden wir uns zu seinem unmittelbaren Amtsnachfolger

Christian Werner, über den jedoch nur wenige Nachrichten vorliegen.*) Wir wissen nur, daß er die Capellmeisterstelle zu St. Marien in den Jahren 1652—55 verwaltete, und daß 1646 von ihm ein Werk unter dem Titel „Motetti seu concerti etc." zu Königsberg im Druck erschienen ist. — Mehr wäre hier nun über den berühmten Sohn seines Vorgängers, über den 1655 ins Amt getretenen

Caspar Förster, den jüngern, zu berichten. Der Rath hatte, um ihn an die von seinem Vater lange und ehrenvoll bekleidete Stelle zu fesseln, das ursprüngliche Capellmeistergehalt von 600 Gulden für ihn verdoppelt. Dennoch trieb

---

*) Er wird von Löschin, in dessen Beiträgen zur Geschichte Danzig's, nicht als Capellmeister aufgeführt. Gerber nennt ihn dagegen „Caspar Förster's sen. Nachfolger im Amte".

ihn sein unsteter Sinn schon nach einjähriger Amtsführung in die Ferne, und da wir späterhin noch von anderen danziger Künstlern, die ihr Glück und künstlerische Ehren im Auslande suchten, zu reden haben, so möge dort auch seiner ausführlich gedacht werden. Lange dagegen hat

Balthasar Erben, indem seine Amtsführung von 1658 bis zu seinem 1686 erfolgten Tode reicht, das Capellmeisteramt zu St. Marien verwaltet. Er war mit Anna Hewelcke, einer Schwester des berühmten Astronomen Johann Hewelius verheirathet und galt bei seinen Zeitgenossen für einen guten Componisten, scheint jedoch außer 3 Tonsätzen in der von Georg Neumark 1657 unter dem Titel „Musikalisch-Poetischer Lustwald" herausgegebenen Sammlung nichts im Drucke veröffentlicht zu haben. Ueber seinen Nachfolger

Johann Valentin Meder findet sich nur die Nachricht, daß er 1687 angestellt worden ist und schon nach einigen Jahren Danzig verlassen haben soll. In seine Stelle trat 1699, also, wie es scheint, nach einer längern Vacanz

Maximilian Theodor Freislich, geboren 1673 zu Immelborn im Meiningenschen. Seine Wirksamkeit reicht bis zum Jahre 1731, weshalb wir noch in dem folgenden Abschnitte über ihn zu berichten haben.

Nicht als Capellmeister, doch aber als ausgezeichnete musikalische Beamte zu St. Marien werden noch Paul Syfert und Fabricius genannt. Da beide mit dem ältern Förster gleichzeitig der Kirche angehörten, so darf wohl angenommen werden, daß durch das Zusammenwirken dieser drei Männer die Musik dort zu einer seltenen Blüthe empor gehoben worden sei. Speciell haben wir noch zu bemerken, daß Syfert, der die Organistenstelle bekleidete, in seiner Jugend als Mitglied der Capelle des Königs Sigismund von Polen zu Warschau gelebt haben soll, und sodann um 1620, vermuthlich durch Förster's Vermittelung, nach Danzig kam, woselbst er um 1650 gestorben zu sein scheint. Compositionen sind von ihm nicht bekannt, dagegen machte er als pole-

mischer Schriftsteller in einem musikalischen Streite, zu welchem ihn der polnische Capellmeister Marco Scacchi durch die Schrift „Cribrum musicum ad triticum Siferticum etc.“ herausgefordert hatte und welchem er eine „Anticribratio musica ad avenam Scacchianam“ entgegenstellte, ein nicht geringes Aufsehen*). Was seine Organistenkunst betrifft, so hatte er dieselbe bei dem durch ganz Europa berühmten Swelink in Amsterdam erlernt und galt allgemein für einen der größten Orgelmeister seiner Zeit. Auch Fabricius, der Repräsentant der Vocalmusik zu St. Marien, genoß eines bedeutenden Künstlerrufes. Er wurde, nach Löschin's Bericht, „grandissima voce percelebris“ genannt und ist 1618 als Cantor (Untercapellmeister) gestorben.

So weit unsere Nachrichten über die dem 17. Jahrhundert angehörenden namhaftesten musikalischen Beamten und Leistungen zu St. Marien. Nächst ihnen verdienen die musikalischen Einrichtungen an den Hauptkirchen zu St. Johann und St. Catharinen eine rühmliche Erwähnung; denn auch hier wurden Capellen von 8—12 Instrumentisten und 4 Sängern gehalten. Eine ähnliche Veranstaltung fand sich auch bei den Dominikanern, und selbst die kleineren Gemeinden gelangten zur Anhörung der, eine hohe Beliebtheit genießenden Figuralmusik dadurch, daß sie sich in ein musikalisches Filialverhältniß zu den Hauptkirchen setzten. Diesem Verhältniß zufolge hatte die Capelle von St. Marien auch den musikalischen Dienst zu St. Trinitatis, die von St. Catharinen und St. Johann zu St. Barbara und St. Bartholomäi.

Unter den hier nun noch zu erwähnenden Musikern stel-

*) Anticribratio musica ad avenam Scacchianum, h. e. ocularis demonstratio crassissimorum errorum, quos Marcus Scacchius Autor libri an. 1643 Venetiis editi, quem cribrum musicum ad triticum Syferticum baptizavit, passim in eo commisit, cum annexa Syferti justa defensione honoris ac bonae famae, adversus ampullas et falsitates Scacchianas, in usum studiorum Musices et defensionem innocentiae Autoris, publicae luci commissa. Danzig 1645.

len sich uns Michael Weyda und Thomas Strutius als Glieder der preußischen Tonschule dar. Von Weyda wissen wir nur, daß er um 1635 Organist an einer der Kirchen Danzig's gewesen, und daß sich ein Tonsatz desselben in der Crone'schen Sammlung befindet. Ueber Strutius sind wir genauer unterrichtet, sofern wir die von ihm um 1656 bekleidete amtliche Stellung als die eines Organisten zu St. Trinitatis kennen. v. Winterfeld nennt ihn einen sehr schätzbaren Componisten und stellt seine Arbeiten wegen des schönen Stimmenflusses und der Gewandtheit des Baues neben die der bedeutenderen Tonsetzer in Geist und Form jener Schule. Zugleich wird von ihm auf einen von Johann Maukisch gedichteten und 1656 zu Danzig unter dem Titel „Lobsingende Herzensandacht" erschienenen Liedercyclus hingewiesen, den Strutius durch neue Singweisen in 4- und 5-stimmigem Tonsatze zu beleben gesucht hat. Ein anderes Werk desselben nämlich eine Sonata octo Instrumentis etc. vom Jahre 1658 befindet sich noch im Besitze der Musikalienbibliothek zu St. Marien in Elbing, eben so auch eine mit dem Titel „Drei Ungleiche machen ein Gleiches" überschriebene Arbeit, in welcher Strutius drei bekannte Choralmelodieen so in einander verwoben hat, daß „eine jede Stimme insonderheit ihren Choral ohne Wiederholung des Textes und Vermischung frembder Clausuln und hernach auch im 3stimmigen Concentu ohne Verletzung der harmoni hören lest". Wenn dergleichen Arbeiten auch nicht die höheren Anforderungen der Kunst zum Ziele haben, so gehören sie doch bis auf Sebastian Bach hinab zu den beliebten Geschicklichkeitsproben der Tonsetzer damaliger Zeit; auch hat Strutius die sich gestellte Aufgabe mit vieler Gewandtheit gelöst.

Nicht minder bedeutend als Strutius erscheint uns ferner Crato Bütner (Bythner), geb. 1616 zu Sonneburg in Thüringen und gestorben 1679 als Musikdirektor und Cantor zu St. Catharinen. Daß er auch seinen Mitbürgern als ein sehr ehrenwerther Künstler gegolten, beweist seine Grabschrift, in welcher es von ihm heißt: „Famam Scientiae Musicae

praeclarae studiique musici inexhausti etiam post Fata superstitem in ore Musas amantium, insuperque opera harmoniaca quam plurima et numeros innumeros in sacrum publicorum ornamentum sua solertia compositos Ecclesiae huic reliquit etc." — Von seinen Werken ist nicht bloß, wie Matheson irrthümlich glaubt, ein „Te Deum laudamus" gedruckt, sondern auch eine Anzahl von Tonsätzen in Georg Neumarks, unter dem Titel „Musikalisch-Poetischer Lustwald" herausgegebenen Sammlung. Ferner befinden sich von ihm in der elbinger Musikalienbibliothek zu St. Marien noch folgende Compositionen:

1. Lobet den Herren ꝛc. a 4. (Doi Violini e doi Sopr. con la Viola da Gamba) Danzig 1661.
2. Wo der Herr nicht bei uns wäre ꝛc. a 6. Danzig 1661.
3. Anima Christi etc. a 6. Danzig 1661.

Noch eine andere Grabschrift zu St. Catharinen nennt uns in Johannes Freudenberg einen 1635 zu Danzig verstorbenen gelehrten Musiker, ohne uns jedoch über dessen Lebensstellung und Wirksamkeit näher zu unterrichten. Er war, wie jene Grabschrift meldet, 1590 in Breslau geboren, hatte die Universitäten zu Straßburg, Paris und Siena besucht und „Germaniae, Galliae, Italiae cultissimas partes prudenter contemplatus. Omnibus honestis litteratis et musicis ubique valde carus habitus ut nemini innotuerit. Quin et statim et constanter amaretur. Ipse honestate litterarum ac Musices scientia longe ornatissimus". Seine Söhne, so heißt es in jener Grabschrift weiter, „seine Angehörigen und Freunde hätten, da sie außer Stande gewesen, ihm das Leben zu erhalten, wenigstens sein Andenken bewahren wollen": eine Absicht, deren Ausführung, hätte sie sich, wie hier, so im Allgemeinen offenbart, uns noch von manchem, seiner Zeit geachteten Künstlernamen in Kenntniß gesetzt haben würde; denn nicht bedarf es, namentlich in Betreff des danziger Musikwesens, wohl noch der Erörterung, daß die, ihrer Stellung und ihren Werken nach uns noch bekannten musikalischen Beamten in ihrer praktischen Wirksamkeit nur die Spitze bildeten, welche

von einer zahlreichen Künstlerschaft getragen wurde. Jene, bei den Gemeinden so beliebten Institute für Kirchenmusik, können dies nur durch die Leistungen ihrer Mitglieder geworden sein. Sie müssen also ausgezeichnete Sänger und Instrumentisten besessen haben, wenngleich deren Namen verschollen sind, und auch einen anregenden Einfluß auf das Kunststreben der bei den kleineren Kirchen beschäftigten Musiker werden wir voraussetzen können.

Wenn es nun aber außer Zweifel ist, daß die Kirchenmusik Danzig's um jene Zeit einen hohen Grad der Blüthe erreicht hatte, so werden wir dort auch der ältern Schwester derselben, der Hausmusik nicht vergebens nachforschen, obschon diese in ihrem bescheidenen Kreise der Beobachtung nur einen seltenen Zugang gestattet. Nach damaliger Sitte waren die Frauen von der Mitwirkung bei der Kirchenmusik ausgeschlossen. Der ihnen inwohnende Kunstsinn wird sich also mit ungetheilter Stärke jener zugewandt haben, und sollte ihnen die Musik nach Kant's Definition auch nur „ein schönes Spiel der Empfindungen" gewesen sein.

Eine historische Bestätigung dieser Ansicht und zugleich ein Zeugniß für die bedeutende Culturstufe, welche der danziger Dilettantismus bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einnahm, findet sich noch in einzelnen, jener Zeit angehörenden Schriften. Opitz rühmt in seinen Gedichten unter andern eine Jungfrau Virginia Keckerbart, die er eine Sappho nennt und von der er singt: sie

versetzet Rom und Griechenland
an den grünen Weichselstrand.

Noch größeres Lob wird über Constantia Czirenberg, geb. 1605 und gestorben 1653 als Gattin des Rathsherrn Kerschenstein, von dem französischen Gesandtschaftssecretair Ogier ausgesprochen, wenn dieser in seinen Ephemeriden *) erzählt: „Am 16. November 1635 besuchte der Erlauchte Gesandte (Graf d'Avaux, Abgeordneter von Frankreich bei

*) Caroli Ogerii Ephemerides, sive iter Danicum Suecicum, Polonium etc.

den Stuhmsdorfer Friedensverhandlungen) den Bürgermeister Czirenberg und hörte die Tochter desselben Constantia Czirenberg singen und das Clavier spielen. Sie ist die schönste Dame der ganzen Stadt und in allen Kunstfertigkeiten, die den Frauen zur Zierde gereichen, geübt; in der Musik aber ist sie ein wahres Wunder. Sie hat eine ganz vortreffliche Stimme und singt nach italiänischer Weise, welche in Polen und Deutschland die allein gebräuchliche ist. Als der Ruf von ihr bis nach Italien gelangte, hielten die berühmtesten mailändischen Musiker sie der Auszeichnung werth, ihr ein Buch zu dediciren, welches den Titel führt: „Flores praestantissimorum virorum a Philippo Lomatiò delibati." Diesem Buche haben sie eine sehr schmeichelhafte Epistel an Constantia Czirenberg vorgesetzt. Ein gewisser Neran, der sich in Danzig aufgehalten hat und jetzt nach Holland gereist ist, hat zu ihrem Lobe sehr schöne elegische Verse gedichtet; ich habe in diesem ganzen Norden keine bessern gelesen. — Unser Varenne ließ sich vor ihr hören und sie fand seine Modulation und seine Sangweise sehr schön; wobei sie bemerkte, sie habe bisher noch niemals französisch singen gehört. Demohngeachtet verstand sie sich dazu, in unserer Gegenwart ein französisches Lied vorzutragen, jedoch in ihrer italiänischen Manier. Sie wünschte, daß Varenne ihr Unterricht geben möchte und sang mit ihm. Der so überaus gütige Gesandte lobte die Vorzüge dieser so einzig zu nennenden Frau ungemein, vornehmlich ihre Bescheidenheit, die nicht jene gewöhnliche und demüthige ist, sondern die, aus welcher Geisteshoheit und Seelenadel hervorleuchten."

Auch Ogier besang diese „baltische Sirene" in einer langen lateinischen Ode. Er rühmt in diesen Versen von ihr, daß sie der polnischen, französischen, italiänischen und lateinischen Sprache mächtig sei, sowohl die Feder, als auch die Nadel mit großer Geschicklichkeit zu führen wisse und nicht nur bei dem ganzen polnischen Hofe, sondern auch bei dem Könige in hohem Ansehen stehe.

Döring, Gottfried,

Zur Geschichte der Musik in Preußen ein historisch-kritischer Versuch

Bd.: 1

Elbing (1852)